

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME XIII · 1988

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

Guittone cortese?

È da tempo un dato acquisito della critica che dietro l'assoluto antiguittonismo di Dante si nasconda un riconoscimento d'autorità e un imbarazzante debito poetico, e che le condanne esplicite e reiterate, dal *De vulgari eloquentia* al *Purgatorio*, vadano di pari passo con i silenzi di una continua lettura, quasi un saccheggio i cui frutti sono ancora ben presenti nella *Commedia*¹. Una volta riconosciuto come tale, il pesante filtro posto da Dante sulla soglia del Duecento lirico ha lasciato qualche spazio ad uno studio più 'oggettivo' della figura di Guittone; ma resta il fatto, forse non del tutto casuale, che accanto ad alcuni lavori di sintesi e ad un abbondante volume di ricerche sulla biografia e sull'ambiente culturale² non sia ancora disponibile un'edizione affidabile del maggiore corpus poetico d'autore delle nostre origini³.

Tanto più importante ed utile risultò, una dozzina d'anni fa, il libro di Vincent Moleta su *The Early Poetry of Guittone d'Arezzo* (London 1976), dedicato appunto ad una lettura interna del primo Guittone, del Guittone 'amoroso', sorretta da una precisa

¹ Valga quanto dice G. Contini già nella Introduzione alle *Rime*, Torino 1939, pp. 16-7 (ora nelle *Opere minori*, I, 1, Milano-Napoli 1984, pp. 259-60); e poi in «Dante come personaggio-poeta della Commedia» (1957), ora in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino 1976, pp. 33-62; e cfr. anche l'Introduzione di P. V. Mengaldo al *De vulgari eloquentia*, I, Padova 1968 (*Vulgares eloquentes*, 3), in particolare pp. xcix-cii.

² Si vuol dire da una parte i profili di M. Marti, A. Tartaro e E. Quaglio nelle storie letterarie rispettivamente Marzorati (*I Minori*, vol. I, pp. 99-127), Garzanti (vol. I, 1965, pp. 351-78), Laterza (vol. 1/1, 1970, pp. 259-300); dall'altra Cl. Margueron, *Recherches sur Guittone d'Arezzo*, Paris 1966.

³ Dopo l'edizione parziale curata da F. Pellegrini (*Le rime di fra Guittone d'Arezzo*, vol. I [e unico], Bologna 1901), la vulgata è costituita da *Le rime di Guittone d'Arezzo*, a cura di F. Egidi, Bari 1940 (*Scrittori d'Italia*), la cui inadeguatezza è segnalata (e in parte attenuata) dalla recensione di G. Contini, *GSLI* 117 (1941): 55-82. Sempre a Contini (in collaborazione qui con C. Segre) si deve l'edizione delle poesie scelte per i *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli 1960. Un contributo capillare è venuto in seguito da F. F. Minetti, *Sondaggi guttoniani. Rifacimenti della vulgata laterziana, con l'aggiunta della missiva a Finfo*, Torino 1974, mentre della futura edizione critica si può vedere un solo esempio in M. Picone, «Lettura guttoniana: la canzone *Ora che la freddore*», *YIS* 5 (1983): 102-16.

linea interpretativa. Quel saggio, il primo in volume dell'italianista neozelandese, non ebbe tuttavia l'accoglienza e la diffusione che meritava⁴: «chi scrive un libro in lingua inglese su Guittone d'Arezzo non trova molti lettori», commenta ora Moleta nella premessa alla traduzione italiana del libro, traduzione che, sebbene tardiva, risulta dunque quanto mai opportuna⁵. Il fatto è che nel frattempo qualcosa si è mosso nel campo della critica guittoniana, sia per quanto riguarda il rapporto di Guittone con le convenzioni della letteratura cortese, provenzale e ancora siciliana (Avalle), sia per la centralità della sua opera, dal punto di vista strutturale, per la formazione della prima tradizione lirica italiana (Santagata)⁶. Ne risulta l'immagine di un Guittone autore di un manuale per libertini e insieme strutturatore di catene di sonetti, al centro del percorso che dal sonetto porta al canzoniere: un'immagine che, sovrapposta ai risultati dell'analisi di Moleta, ne può ricevere qualche modifica derivante dalla visione globale, e d'altra parte suscita nel lettore della traduzione italiana (che non presenta variazioni o aggiunte di rilievo) il desiderio di una qualche verifica, suggerisce qualche approfondimento; fa pensare che un tentativo di rilettura del volume alla luce di quelle nuove prospettive possa non essere infruttuoso.

I saggi di Avalle e Santagata toccano per di più due punti centrali della ricerca di Moleta, che prende in esame soprattutto i sonetti amorosi, ed ha il suo problema principale nel rapporto di Guittone con il mondo cortese. Già nel primo capitolo, che è una presentazione generale dell'opera poetica di Guittone, Moleta accenna i punti fondamentali della sua prospettiva di ricerca, della sua 'tesi' su Guittone: parlando dei sonetti amorosi, lo studioso ricorda come essi per la maggior parte sono raggruppabili in cinque «cicli», e annota come più di una volta il poeta vi si nomini esplicitamente, «come se l'esperienza del-

⁴ Recensioni descrittive si reperiscono in *SPCT* 16 (1978): 245-8 (G. Bolognese), *Italianistica* 9 (1980): 334-5 (M. De Benedittis Vidori), e oltre oceano in *Forum Italicum* 13 (1979): 265-7 (R. Russell).

⁵ V. Moleta, *Guittone cortese*, Napoli 1987 (Nuovo Medioevo, 16).

⁶ Cfr. d'A. S. Avalle, «Il manuale del libertino», in *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli 1977, pp. 55-86 (cui si può aggiungere come corollario id., «Un "vanto" di Guittone», *CN* 37 [1977]: 161-6); M. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova 1979 (in particolare il cap. III, «La preistoria del genere canzoniere», pp. 115-42). Entrambi non conoscono il lavoro di Moleta.

l'amante fosse la propria»; chiarire meglio il valore, «lo scopo di questo e altri esperimenti» è appunto l'argomento del volume: «nelle pagine che seguono sosterrò che attraverso i sonetti cortesi Guittone si allontanò dalla protetta intimità del fino amore, verso una poetica pubblica e morale» (p. 15). Da una parte dunque il problema dell'identificazione di Guittone poeta con il personaggio, l'io della sua lirica d'amore; dall'altra, la convinzione della fondamentale unità e coerenza di sviluppo di tutta l'opera poetica di Guittone. Per la prima questione, 'poeta' e 'personaggio' sono esattamente i termini usati da Moleta⁷, e potrebbe stupire l'assenza di un richiamo al «Dante come personaggio-poeta» di Contini; ma in realtà per Moleta la dialettica fra *agens* e *auctor*⁸ corrisponde più semplicemente alla distinzione degli «elementi generali» da quelli «individuali» nella poesia cortese di Guittone, della figura dell'amante che rispecchia appunto la tradizione cortese dal disagio che spesso l'autore, «in prima persona», manifesta nell'identificarsi con quel modello (p. 27). È insomma il problema, certo non nuovo e anzi forse datato, della «sincerità» della lirica cortese, visto però qui come presente alla coscienza di Guittone stesso: «cercherò di mostrare come nella sua prima poesia Guittone abbia affrontato quello che egli considerò il problema della sincerità dell'autore nel materiale ereditato della poesia cortese» (p. 33). L'altro punto di partenza, l'unità della figura poetica di Guittone, prima e dopo la conversione, nella costante disposizione didattica e nell'atteggiamento morale, anzi moralistico, può dirsi tipico della critica guittoniana, ed era ripresentato con convinzione nelle sintesi storico-letterarie da cui Moleta prende l'avvio, per cui la conversione è «il coerente approdo di un'esistenza storicamente travagliata e tesa ... alla ricerca di valori morali e spirituali»⁹.

Così, coniugando questi due presupposti della sua ricerca, l'analisi di Moleta prende le mosse nel capitolo II proprio dai componimenti della conversione, forse i più noti di Guittone, in cui egli proclama il mutamento della sua vita (e della sua

⁷ Così, piuttosto che con *persona*, andrà reso l'inglese *person*. Si segnala qui una volta per tutte che la traduzione italiana, anche in casi assai meno opinabili, è disastrosa, opera evidente di persona non italoфона (nell'imbarazzo della scelta, si citerà solo *quotations* reso con *quotazioni* a p. 145, ma lo stupore è continuo, dall'ortografia al lessico alla sintassi).

⁸ Cfr. G. Contini, «Dante come personaggio-poeta», cit., pp. 39-40.

⁹ Così E. Quaglio, op. cit., p. 260, citato come più recente da Moleta, p. 3.

vita poetica) e condanna il suo passato, ripudiandone anche la produzione lirica. È questo evidentemente il luogo in cui la «sincerità» di Guittone, la perfetta corrispondenza tra «io» della lirica e autore, è assicurata: caduti e rifiutati gli schemi e i valori cortesi, l'individuo dichiara senza filtri la sua *conversio* e la scelta di nuova materia al suo canto.

Nei quattro sonetti che più direttamente si riferiscono a questo momento (nn. 164, 210, 211, 237)¹⁰ Moleta intravede i testimoni di altrettante successive situazioni, che da «un discorso introspettivo non ancora libero dalle modulazioni della stessa poesia amorosa» conducono verso «l'aperto attacco alle [*sic*] *mo-res* sessuali» (p. 44). L'ultimo stadio di questo processo è il sonetto inviato da Guittone a Monte Andrea in quanto primo dei suoi seguaci («A te, Montuccio, ed agli altri . . .», n. 237), che si conclude con l'invito esplicito a trascurare quella parte della sua poesia amorosa che egli stesso ripudia come mortale:

E poi de' pomi miei prender vi piace,
per Dio, da' venenosi or vi guardate,
li quali eo ritrattai come mortali;
 ma quelli, che triaca io so verace,
contra essi e contr'ogne veleno usate,
a ciò che 'n vita siate eternali. (237.9-14)

L'impressione di Moleta è comunque che «i sonetti abbiano preceduto le canzoni come brevi espressioni occasionali in attesa di una sintesi più matura» (p. 44), quale si avrà nelle tre canzoni-palinodia (xxv, xxvii, xxviii): qui la condanna del proprio passato poetico implica chiaramente, dice Moleta, una condisione da parte di Guittone degli ideali cortesi di quella poesia, e identifica quindi retroattivamente nel personaggio-Guittone l'adesione del poeta. Così è interpretata la celebre prima strofa della canzone xxv¹¹:

Ora parrá s'eo saverò cantare
e s'eo varrò quanto valer già soglio,
poiché del tutto Amor fuggo e disvoglio,
e più che cosa mai forte mi spare!

¹⁰ La numerazione, come il testo, è salvo segnalazione quella dell'edizione Egidi, cit. alla nota 3. Ai quattro andrebbe aggiunto il sonetto 220 a messer Bandino, le cui difficoltà di traduzione sono state però dipanate solo da F. F. Minetti, *Sondaggi*, cit., pp. 69-74.

¹¹ La celebrità della canzone risale al manoscritto fondamentale per Guittone, il Laurenziano Redi 9, che inizia con essa la sua raccolta.

Ch'ad om tenuto saggio odo contare
 che trovare — non sa, né valer punto,
 omo d'Amor non punto;
 ma ch'è digiunto — da vertá mi pare,
 se lo pensare — a lo parlare — assembrá;
 ché 'n tutte parte, ove dstringe Amore,
 regge follore — in loco di savere.
 Donqua como valere
 po, né piacere — di guisa alcuna fiore,
 poi dal fattore — d'ogne valore — dissembra,
 ed al contraro d'ogne manera sembra? (xxv.1-15)

Moleta rileva come «l'unione di moralità (*valere*) e poesia (*cantare*), voluta dall'impostazione autobiografica della palinodia», serve a Guittone per mostrare chiaramente l'identità del poeta con colui che dice «io»: e questa identità è proiettata a ritroso sulla poesia d'amore, che «diventa a sua volta un'espressione biografica, per la quale egli come autore deve accettare la propria responsabilità morale» (pp. 45-6). Moleta non sembra tenere conto però del fatto che l'*incipit* della canzone, come Guittone stesso segnala («Ch'ad om tenuto saggio odo contare...», v. 5), ha una fonte precisa nell'altrettanto e più celebre 'manifesto' poetico di Bernart de Ventadorn¹²:

Chantars no pot gaire valer
 si d'ins dal cor no mou lo chans;
 ni chans no pot dal cor mover,
 (ed. Appel, 15.14)

E questo un testo centrale per il dibattito poetico in lingua d'oc, e la storia della sua 'ricezione', recentemente delineata da Maria Luisa Meneghetti¹³, arriva fino ai trovieri d'oïl e ai siciliani, costituendo un contesto nel quale Guittone si inserisce esplicitamente, e dal quale la sua posizione potrebbe essere meglio com-

¹² In realtà stupisce nel libro di Moleta l'assenza totale di riferimenti a testi provenzali o anche siciliani, ai testi cioè di quella tradizione cortese che è punto di riferimento continuo della ricerca. Il richiamo dell'*incipit* di Bernart è segnalato da A. Tartaro, «La conversione letteraria di Guittone» (1965), in *Il manifesto di Guittone e altri studi fra Due e Quattrocento*, Roma 1974, pp. 50-62, pp. 54-5; e si veda anche Cl. Margueron, *Recherches*, cit., pp. 214-5.

¹³ Cfr. M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena 1984, in particolare il cap. iv («Permanenza topica e variazioni ricezionali: il motivo del "canto per amore" fra XII e XIII secolo»), pp. 167-233, che per l'Italia limita la sua analisi ai siciliani. Sullo sfondo polemico della canzone di Bernart si veda *Il trovatore Bernart de Ventadorn. Materiali ed appunti per il corso di Filologia romanza del Prof. A. Roncaglia*, Roma 1985, pp. 41-2, 50-8, 66-84.

presa. Comunque la citazione è perlomeno significativa del carattere essenzialmente letterario della conversione come è qui presentata da Guittone; tra l'altro chiarisce il significato poetico, più che morale, di *valere* ('avere valore poetico'), suscitando qualche dubbio sull'equazione *valere*: cantare = vita: poesia posta da Moleta. Ulteriore e decisiva conferma ne offre Guittone stesso:

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. (25.1.4)

È l'attacco di un sonetto del primo Guittone, che già contiene un riferimento al testo di Bernart¹⁴: qui Guittone sembra condividere il modello proposto dal trovatore, ma riconosce di fatto di non potersi identificare. Ed è singolare che Guittone, nel momento della sua conversione letteraria, richiami questo testo, in cui non si sottolineava il valore del poeta in quanto convinto e partecipe fedele dell'amore cortese, ma anzi la disparità tra ciò che il poeta canta e ciò che prova, con conseguente mediocrità del risultato poetico¹⁵.

Tornando alla canzone xxv, viene fatto allora di chiedersi se l'inciso del v. 9 («se lo pensare a lo parlare assempra»; Contini: 'se pensiero [amoroso] e parola [poetica] concordano')¹⁶, che Moleta interpreta come la conferma da parte di Guittone di una corrispondenza tra il formulario poetico tradizionale e «le più intime convinzioni del poeta» (p. 46 n. 31), non voglia significare invece il dubbio che possa anche non essere così: che questa corrispondenza sia solo un'ipotesi possibile, che non esclude affatto la sua contraria.

Qualcosa di analogo risulta dall'esame dell'altra canzone-palinodia, la xxvii, il cui passo più significativo è nella seconda strofa:

Fra gli altri miei follor fo, ch'eo trovai
de disamor, ch'amai:
pregiai onta, e cantai dolze di pianto;

¹⁴ Richiamo notato da A. Pellizzari, *La vita e le opere di Guittone d'Arezzo*, Pisa 1906, p. 68, e poi da M. T. Cattaneo, «Note sulla poesia di Guittone», *GSLI* 137 (1960): 165-203, p. 178.

¹⁵ Il significato della quartina è totalmente frainteso da Moleta (p. 77 n. 59), che intende il *loco* come il favore della donna, e oscilla fra un'interpretazione finale o consecutiva (entrambe impossibili) di *poi che* (v. 3).

¹⁶ *Poeti del Duecento*, cit., vol. I, p. 214.

ed ingegnaime manto
 in fare me ed altrui saccente e forte
 'n perder perdendo nostro Dio e amico (xxvii.26-31)

Anche qui Moleta vede nelle parole di Guittone un riconoscimento della «sincerità» della poesia amorosa: «ciò che egli ora vede oggettivamente come materiale precedente (“trovai | de disamor”) è ciò a cui lo stesso io si era dato (“ch’amai”) — non semplicemente scrivendo su di esso ma vivendolo personalmente. La sua poesia amorosa era una propugnazione sia interna che esterna e un’adozione degli ideali cortesi» (p. 48). Quello che stride un po’ è che Guittone definisce il suo *follore* non come aver cantato d’amore, bensì di *disamore*: e il termine non è qui casuale o improvvisato, è un termine presente nelle liriche amoroze col preciso significato di ‘assenza di amore’¹⁷. Anche qui dunque pare che il peccato che Guittone si riconosce consista più che nella partecipazione intima agli ideali cortesi, proprio nella disincantata e ‘disamorata’ trattazione della materia amorosa, basata sulla negazione del suo stesso principio fondatore.

È da notare che ai vv. 29-31 Guittone si riferisce in particolare ad una propria attività in qualche modo didattica, e si può pensare che l’espressione «trovai de disamor» si riferisca qui direttamente solo alla cosiddetta *ars amandi* (o adesso, con Avalle, manuale del libertino), a quella serie di sonetti cioè in cui Guittone descrive ed insegna «il modo de l’amante» (90, v. 1), mostrando come «tutta l’arte della cortesia, in conclusione, è un inganno»¹⁸. Ma i richiami, nelle due canzoni, a testi del primo Guittone estranei al manuale (come il sonetto 25 o le attestazioni del termine *disamore*) inducono il sospetto che questa falsità, questa non corrispondenza dei sentimenti dichiarati e cantati con i reali sentimenti del poeta, sia l’atteggiamento che Guittone riconosce come fondante tutta la sua produzione amorosa¹⁹.

¹⁷ Si veda proprio uno dei primi sonetti amorosi, 4.1-2: «Deo, che non posso or *disamar* sì forte, | como fort’amo voi, donna orgogliosa!»; conferma a 115.9-11 («Amico, l’amor tuo val peggio ch’ira | e peggio torna lei, che se ’l tuo core | la *disamasse*, com’amar la crede») e a 119.1-2 («Dolente, tristo e pien di smarrimento | sono rimasto amante *disamato*»); pare dunque da escludere che *disamore* valga ‘quello che ora mi si è rivelato come amore falso, come non-amore’.

¹⁸ Avalle, «Il manuale», cit., p. 86. Il riferimento al «manuale» della palinodia della canzone xxvii è *ibidem*, p. 85.

¹⁹ Già Avalle (*ibid.*, p. 86) accenna ad un richiamo al sonetto 19 (su cui vedi oltre, pp. 434 ss.).

Nella prospettiva di Moleta, centrata sul rapporto personaggio-autore, cioè poesia-vita, le ritrattazioni hanno un significato diverso, anzi opposto: «il giudizio morale di Guittone sulla sua poesia d'amore diventa un ostacolo per quella che dovrebbe essere un'interpretazione letteraria della poesia della preconversione come *factio* tradizionale. ... Egli tende a leggere questa sincerità dell'autore anche nelle sue poesie d'amore» (p. 53). Di qui si giustifica il programma d'indagine di Moleta sulla poesia del primo Guittone: «Per vedere se la poesia d'amore abbia meritato la sua ritrattazione dobbiamo esaminare come Guittone abbia provato ad usare materiali tradizionali per una personale riaffermazione dell'idealismo cortese. ... La mia lettura della poesia amorosa cercherà di stabilire come Guittone abbia fatto in modo di far passare i sentimenti comuni della poetica del fino amore come propri» (pp. 53-4).

Seguendo questa linea di lettura Moleta nei restanti quattro capitoli prende in esame tutta la produzione amorosa di Guittone. E va sottolineata la novità e il valore di questo tentativo di comprensione globale, indispensabile per un *corpus* come quello guittoniano ma finora mai eseguito analiticamente²⁰; anche se l'ottica entro cui Moleta si inserisce rischia di condizionare in modo eccessivo l'esame dei testi.

In particolare, prima dell'ultimo capitolo dedicato alle canzoni, Moleta concentra la sua ricerca sui sonetti, ripercorrendo il succedersi di quelli che sono stati definiti «cicli lirico-narrativi»²¹, e che raggruppano i sonetti 1-18 (storia di un amore prima infelice, poi corrisposto), 19-30 (storia di un amore sincero da parte della donna e falso da parte dell'uomo), 31-80 (serie della «Gioia», *senhal* della donna, in vari episodi, comprendenti il contrasto cortese), 81-86 (contrasto con la donna villana), 87-110 (*ars amandi*, il manuale del libertino di Avalle). Questa più

²⁰ L'unica monografia in questo senso è il citato volume del Pellizzari, dato già al momento della pubblicazione (cfr. F. Torraca, «Fra Guittone», in *Studi di storia letteraria*, Firenze 1923, pp. 108-52). Si deve ricordare inoltre che, a parte la scelta dei *Poeti del Duecento* continiani e l'*ars amandi* inclusa nel volume di Avalle, cit., pp. 163-87, Guittone è privo a tutt'oggi di un commento (irrilevante l'antologia Guittone d'Arezzo, *Rime*, a cura di N. Bonifazi, Urbino 1985?).

²¹ La definizione è di Cl. Margueron, *Recherches*, cit., p. 403, che riprende i raggruppamenti individuati da M. Pelaez nella recensione all'edizione Pellegrini per il *GSLI* 41 (1903): 354-64; Margueron accenna anche ad una «affabulation romanesque» che copre i primi quattro cicli. L'ordine di successione, per i sonetti 1-86, è quello del Laurenziano.

o meno la descrizione di Margueron, passata poi in giudicato e ripresa da Moleta senza mutamenti, con la precisazione però che la narratività si limita ai primi tre cicli, e non descrive l'andamento degli ultimi due; si individua così un'opposizione narrativo/cortese vs. non-narrativo/anticortese (p. 58) che Moleta collega alla sua idea centrale: «sembra ragionevole suggerire che l'unione dei sonetti in famiglie ben definite sia stato un tentativo di rappresentare come un evento reale ciò che le liriche individuali farebbero passare come immaginario o fittizio» (p. 58). L'impianto narrativo insomma come strumento di attualizzazione del formulario cortese, di riappropriazione in prima persona di un mondo formale ormai lontano dalla realtà²²: riappropriazione tentata da Guittone in tre riprese, in tre diversi e successivi «esperimenti narrativi», per poi constatarne il fallimento e giungere quindi, coerentemente, ad una conversione anche poetica, con uno sviluppo motivato dalla «ricerca di una voce sincera nella poetica cortese» (p. 59).

Si veda come in questo senso viene esaminata la prima serie di sonetti. Le situazioni, i ruoli dell'amante e della donna, il linguaggio, tutto corrisponde qui ai più vulgati modelli cortesi: lo «sviluppo narrativo» consiste nel passaggio dall'infelicità dell'amante non corrisposto, che invoca la donna e Amore e si dispera, alla gioia della risposta positiva da parte della donna («ch'è fatta ben più d'ogne altra pietosa», 11.10), e quindi alla esaltazione del valore di *mercede* e del servizio amoroso. Si tratta cioè di una «storia lirica [creata] dalla polarità sentimentale di gioia e timore nella letteratura lirica cortese» (p. 61), storia in cui «Guittone presenta la sua persona [colui che dice io] senza schermi, impegnata in una esperienza di amore cortese» (p. 63). Ma il tentativo di Guittone, aggiunge Moleta, non è perfettamente riuscito: si possono riscontrare alcuni punti in cui il poeta Guittone risulta «temporaneamente distaccato dall'esperienza sentimentale che descrive» (p. 63). Così Moleta interpreta le quartine del sonetto 5, in cui la corrispondenza tra bellezza e cortesia nella donna è paragonata a quella tra nobiltà d'animo e ricchezza materiale (con una «immagine mercantile» di chiara «rudezza non-cortese»), come un richiamo alla realtà

²² Cfr. p. 59: «Io mostrerei Guittone alle prese con gli elementi formalistici nella poesia cortese mentre cerca di appropriarsi dei suoi ideali trasformando sentimenti comuni in materiale di reale esperienza».

comunale in cui Guittone è immerso e che di fatto «contrasta con i valori sentimentali che la sua persona [personaggio] dovrebbe sostenere a questo punto» (p. 66), come un'intrusione «non consapevole» di realismo che «frantuma l'illusione del poeta di biografia cortese» (p. 67).

Così anche il sonetto 12, che segue immediatamente la concessione da parte della donna dei suoi favori, e in cui quindi vengono ritratte le disperate accuse di «crudeltà» dei primi sonetti («conosco che non ment'om ni pergiura | più ch'eo feci onni fiata 'n voi biasmare», 12.7-8), è visto da Moleta come «l'anticipazione involontaria della successiva conversione» (p. 69); e l'assimilazione della donna a Eva nella terzina conclusiva («ma Deo pensatamente, u' non è faglia, | vi fe', com fece Adamo e sua sposa», 12.13-14) «ha un accento decisamente non-cortese», in quanto «anticipa un successivo interesse per l'uguaglianza dell'uomo e della donna davanti a Dio e, con esso, un rispetto pratico per le donne attuali al di fuori del contesto esemplare stabilito per loro dalla letteratura» (ibid.).

Quest'ultima affermazione è forse un po' generica, ma tuttavia si capisce la sostanza della valutazione di Moleta: all'interno di questo primo ciclo, apparentemente in sintonia con i modelli cortesi, si aprono come degli iati contraddittori, che «possono tradire solo una caduta nella coerenza narrativa o l'inconscia intrusione di idee che dovevano maturare negli scritti guittoniani successivi» (p. 70). Inoltre, nei sonetti 13-18 la proclamazione didattica dell'infalibilità del servizio d'amore («Ho da la donna mia in comandamento | ch'eo reconforti onne bon servidore . . .», 13.1-2) «si scontra con gli eventi come già delineati nelle poesie precedenti» (p. 72), dove invece le proteste di fedeltà nulla valevano contro la crudeltà dell'amata: anche qui dunque «le massime fiduciose dell'insegnamento cortese contraddicono ad ogni svolta l'incessante e incerta storia dell'amante» (p. 74), tanto che questi sonetti conclusivi del primo ciclo, con la loro confidenza nella sottomissione della donna, cosituiscono un'«*ars amandi* in embrione che prefigura la vera *ars amandi* che è probabilmente l'ultimo esteso esperimento con il sonetto prima delle poesie della conversione» (ibid.). Già qui dunque il «sereno didatticismo» tipico di Guittone, «segno di quella serietà e consistenza che contraddistingue la sua intera produzione e compensa gli errori secondari e i fallimenti dei suoi primi esperimenti narrativi» (ibid.).

Fin qui Moleta: Guittone avrebbe costruito una vicenda in prima persona per riappropriarsi della tradizione cortese, ma poi, anche nel suo primo e più immedesimato esperimento, gli sarebbero usciti dalla penna, inavvertitamente e come inarrestabilmente, alcuni squarci delle sue più intime e reali convinzioni, in netta contraddizione con quel mondo. Quello che lascia perplessi in questa ricostruzione del rapporto tra il poeta e il suo omonimo personaggio è proprio il ricorso all'inconscio o a difetti ed errori, come alle uniche brecce attraverso cui si scopra il vero Guittone, vero in quanto corrisponde al Guittone più tardo, sempre più evidente nei successivi 'esperimenti' in sonetti e poi visibile a tutto tondo nelle poesie della conversione.

In realtà, senza per ora entrare nel merito dell'analisi testuale, sulla successione cronologica dei sonetti non si ha alcun dato sicuro, ed anche la tradizione manoscritta non ci informa più di tanto: ciò vale in primo luogo per il ciclo dell'*ars amandi*, che nel fondamentale Laurenziano Redi 9 è trascritta (solo parzialmente) nella seconda parte del codice, da altra mano posteriore; ma anche per gli altri cicli non ci sono indizi di un criterio cronologico nell'ordinamento del Laurenziano, pur confermato per alcuni frammenti dal Vaticano Latino 3793²³. Certo, il Laurenziano distingue la produzione di «Guittone» da quella di «Frate Guittone», ma si tratta di una distinzione subordinata a quella tradizionale per generi (canzoni e sonetti) e comunque non concepita a fini cronologici, visto che la sezione delle canzoni (e quindi anche il canzoniere vero e proprio, dopo la sezione dedicata alle lettere) inizia con «Frate Guittone», appunto con le canzoni della conversione. Per i sonetti la successione è invertita, e «Guittone» precede «Frate Guittone», ma ciò non autorizza a intendere la progressione interna dei componimenti come cronologica. Quello che invece è indiscutibile è che l'ordinamento del Laurenziano non è casuale: in particolare per i so-

²³ *L'ars amandi* (sonetti 87-110 Egidi) corrisponde ai numeri 406-429 dell'ordinamento del Vaticano Latino 3793 (nella seconda sezione del Laurenziano Redi 9 si trovano solo i sonetti 87-96 Egidi, nello stesso ordine del Vaticano). I sonetti 1-86 Egidi corrispondono invece all'intera serie del Guittone amoroso nel Laurenziano, rispecchiata nel Vaticano per i numeri 1-3 (V 457-460), 8-9 (V 461-462), 14-21 (V 463-470), oltre che per le due tenzoni che vi appaiono contigue (37-49 = V 703-715; 81-86 = V 716-721). Un'presentazione dei due manoscritti è ora in C. Bologna, «Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani. I.5. I siciliani in Toscana e la nuova forma del canzoniere volgare italiano», in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino 1986, pp. 501-18.

netti amorosi si riscontrano elementi strutturatori della serie che risalgono al momento della composizione, e scavalcano quindi l'intervento del compilatore della raccolta rinviando alla mano dell'autore.

Non è questa una novità, e Moleta dà la cosa come per scontata, limitandosi a segnalare la presenza di «diversi accorgimenti connettivi»²⁴. Ma il punto è fondamentale: indipendentemente da Moleta, Avalle ha disegnato la tessitura formale che tiene insieme i sonetti del «manuale», e Santagata ha poi accennato una possibile estensione della dimostrazione a tutto il *corpus* dei sonetti guittoniani²⁵, incunabolo della struttura-canzoniere. L'individuazione puntuale di questi legami dovrà attendere un inesistente commento a Guittone, ma chi abbia la pazienza di una lettura seriale risconterà gli stessi fenomeni di analogia in *incipit* o in *explicit*, di *coblas capfinidas*, di ripresa rimica che (oltre alla strutturazione degli episodi) hanno indotto Contini a parlare di un consistenza del «*Fiore* come poema»²⁶.

Scorrendo i primi sonetti (e confermando l'avvertenza di Contini, che «l'elenco si allungherebbe a dismisura se si tenesse conto di tutte le coincidenze interne»), si rileva l'attacco comune a 1 («*Amor m'ha priso*») e 2 («*Amor, merzede*»), che sono *coblas capfinidas*, anche se non rigorosamente («davante al tuo signore», 1.13; «davante la tua signoria», 2.2) e che hanno in comune le rima in *-ore* (e le parole-rima *signore* e *valore*); altre due delle quattro rime di 2 (*-one* nelle quartine, *-ire* nelle terzine) sono riprese nelle terzine di 3, che al v. 2 («poi morir mi vedi») riprende l'*explicit* del precedente («ch'io deggia peri-

²⁴ Dall'«uso dei verbi al passato per ricapitolare l'azione» (sonetti 19 e 50) a un esempio di «eco verbale del tipo *coblas capfinidas*», e ad un altro di eco di *incipit*, oltre ai casi di «ovvia continuità di movimento».

²⁵ Avalle, «Il manuale», cit., pp. 72-4; Santagata, *Dal sonetto al canzoniere*, cit., pp. 118-9.

²⁶ Si veda il paragrafo intitolato appunto a «Il *Fiore* come poema» nell'Introduzione all'edizione nazionale, *Il Fiore e il Detto d'amore attribuibili a Dante Alighieri*, a cura di G. Contini, Milano 1984, pp. cv-cviii; e già l'accenno di Contini nella voce «*Fiore*», in *Enciclopedia dantesca*, II, Roma 1970, pp. 895-901, p. 896, dove si parla di «tecnica postguittoniana» sulla base della classificazione di L. Biadene, «Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV», *SFR* 4 (1889): 1-234, p. 122. Analoghe osservazioni, meno sistematicamente, si trovano in L. Vanossi, *Dante e il Roman de la Rose. Saggio sul Fiore*, Firenze 1979, pp. 193-212. La persistenza di rime è rilevata da Contini come significativa per i sei sonetti della tenzone guittoniana con la «donna villana» (si veda qui oltre) nei *Poeti del Duecento*, cit., vol. I, p. 250.

re», 2.14); la serie da 4 a 7 ha in comune la rima *-ente* (*-ento* in 6; la rima rende *coblas capcaudadas* 4 [v. 14] e 5 [v. 1]) e l'*incipit* esclamativo (*Deo!* per 4 e 6, *Ahi!* per 5 e 7); 4 e 7 hanno inoltre entrambi la rima *-orte* (con tre parole-rima comuni: *forte*, *morte*, *sorte*), mentre i soli 5 e 6 condividono la rima *-ere* (e la parola-rima *piacere*) e l'andamento iniziale («*Ahi!* con mi dol...», 5.1; «*Deo!* come pote...», 6.1). Anche la serie da 8 a 12 è strettamente connessa: 8 condivide la rima in *-ate* con 9, di cui altre due rime (*-ene* e *-ede*) sono riprese rispettivamente da 10 e da 10-11, portando con sé le parole-rima *merzene-merzede*, che ambedue presenti in 9 assimilano a *coblas capfinidas* 9 e 10; *merzede* è inoltre ripetuta quattro volte in rima in 10, e torna nell'*incipit* di 11. Una delle due altre rime di 10 è (come *-ede*) ripresa in 11 (parole-rima *sia* e *mia*), la cui terza rima (*-osa*, con parola-rima *cosa*; la quarta rima è *-oso*) rifluisce poi a sua volta in 12; percorre tutta la serie, ereditata dalla precedente, l'invocazione divina («*Pietà di me, per Dio*», 8.1; «*Se Deo m'aiuti*», 9.1 e «*per Deo!*», 9.4; «*Amor, merzè, per Deo*», 10.1; «*Deo, com'è bel poder*», 11.1), che ritorna poi a 14.1 («*Deo, che ben aggia*») attraverso 11.12 («*feciela, Dio merzè*»), 12.13-14 («*ma Deo ... vi fe'*») e 13.13 («*che vince Deo*»); 13 e 14 hanno in comune la rima *-ento*, che nelle terzine di 14 è ripresa nella forma *-enta*; l'altra rima delle terzine si ritrova in 15 (parola-rima *chere*) e in 16. Inoltre, 14 e 15 sono anche *coblas capfinidas* (*servire* 14.14, *servo* 15.1) con un elemento che, ripetuto due volte in rima (*servo* 15.9, *aservo* 15.12), ricorre nell'*incipit* di 16 (*servidore* 16.1), ancora tre volte in rima in 17 (*servire* 17.2 e 12, *servidore* 17.5) e di nuovo in 18 (*servire* in rima a 18.10). Le rime *-ato* e *-ore* (oltre ad *-ere*) ricorrono in 15 e 16, la seconda sempre presente fino a 19, mentre 17 e 18 condividono anche la rima *-ire* (appunto *servire*), e 18 presta una delle sue altre due rime a 19 (parola-rima *mia*). Un legame non rigoroso rende *coblas capfinidas* 19 e 20 (*fermai*, 19.12, *fermato* 20.1), mentre le parole-rima *amante* e *sembiante* da 19 (vv. 2 e 6) si ripercuotono in 21 (vv. 1 e 3) e 22 (vv. 2 e 4); 20 e 21 condividono la rima *-ente* (parola-rima *neente*).

Non è che un esempio limitato, ma siamo arrivati senza fratture oltre la supposta divisione tra primo e secondo ciclo. Se le cose stanno così, sarà difficile condividere la visione di Moleta dei cicli come esperimenti, come successivi tentativi del poeta Guittone di raccontare la propria vicenda amorosa come fosse

quella di un amante perfettamente cortese: i vari cicli, o meglio episodi, rispondono a un disegno unico e unitario, e non sono successivi se non in quanto così ce li ha voluti presentare Guittone. Su questa base non si potrà parlare allora di sviluppo cronologico della poesia di Guittone dall'inizio cortese alla conversione²⁷, né di difetti o anticipazioni inconsce, se non in quanto rispondenti ad una precisa strutturazione d'autore, che è totalmente indipendente (o comunque *a posteriori*) rispetto a una possibile vicenda biografica.

Tornando ai sonetti 1-18 viene da chiedersi se le incongruenze rilevate da Moleta non si possano spiegare nel contesto di quanto segue: segue non cronologicamente, o come secondo più maturo esperimento, ma segue senza soluzione di continuità, come continuazione di uno stesso libro. E leggiamo le quartine del sonetto 19:

Sì como ciascun omo, enfigitore
e, ora, maggiormente assai ch'amante
so stato ver di lei, di bieltá fiore;
e tanto giuto ei so dietro e davante
con prego e con mercé e con clamore,
facendo di perfetto amor sembante,
che me promise loco en su' dolzore
adesso che lei fusse benestante. (19.1-8)

Il riferimento ai sonetti che precedono è evidente, anzi essenziale; Moleta lo rileva puntualmente, all'inizio della sua analisi del secondo ciclo (p. 75 n. 53), e sottolinea giustamente in questo tornare su se stesso, in questo autorimprovero, «un potente elemento ordinatore nelle strutture narrative di Guittone», riscontrato già nel sonetto 12 e portato al suo massimo nella canzone XXV: egli vede nell'atteggiamento «decisamente morale» del sonetto 19, in cui l'autore in prima persona «bolla come ingannevole il "perfetto amor" che egli aveva mostrato nel primo ciclo» (p. 75), l'espressione di «un senso della realtà sotto l'eufemismo cortese» (p. 75), ma, considerandolo un momento successivo, non lo ritiene significativo per la lettura dei sonetti precedenti²⁸, anzi vi vede il «nuovo inizio» di un'altra storia.

²⁷ Il dubbio sulla consistenza cronologica della successione dei sonetti è espresso da Moleta in una nota verso la fine del libro (p. 160 n. 88), dove si parla di «ordine ideale imposto dal poeta al suo canzoniere»; ma la distinzione non si ripercuote sull'analisi dei testi.

²⁸ Un accenno in questo senso era stato avanzato a p. 60 («il verbo passato *so stato* all'inizio del sonetto 19 dà un nuovo carattere al primo ciclo, come se

Viceversa, pare proprio di essere di fronte a un accorgimento narrativo, per cui dopo l'*incipit* di 19 tutta la serie precedente è messa come in prospettiva, e va ripercorsa appunto tenendo conto di quella 'confessione': il formulario cortese impiegato con successo dall'amante era appunto un semplice formulario, era puro e calcolato *sembiante*. In questa prospettiva i primi sonetti non sono tanto un primo esperimento, in sé concluso e non perfettamente riuscito, di attualizzazione da parte dell'autore dei modelli cortesi, bensì sono il primo capitolo di una rappresentazione, in cui l'amante-poeta applica quel modello in piena malafede, da *enfingitore* molto più che da *amante*, e le inconsapevoli contraddizioni narrative risultano essere sapienti suggerimenti di questa *malvagia*, esplicitata infine nel sonetto 19. Già qui insomma il personaggio della storia assume la fisionomia di quel libertino la cui attività è teorizzata nell'*ars amandi*, in cui gli atteggiamenti cortesi, lungi dall'essere attualizzati e partecipati, sono accortamente usati per scopi decisamente concreti.

Lo smascheramento e quindi le derisioni del mondo della *fin'amor* («facendo di *perfetto amor* *sembiante*», 19.6) paiono quindi costituire il senso di questa pseudo-autobiografia fin dall'inizio: ed è significativo che, nel suggerire questa lettura, Guittone richiami uno dei principali 'traduttori' di quella cultura e di quella poesia nell'Italia duecentesca. Si legga infatti la conclusione della *vida* di Uc de Saint-Circ:

¹⁰ Gran ren anparet de l'autrui saber e voluntiers l'enseignet ad autrui.
¹¹ Cansos fez de fort bonas e de bos sons e de bonas coblas; mas non fez gaires de las cansos, quar anc *no fo fort enamoratz de neguna*; mas ben *se saup feingner enamoratz* ad ellas ab son bel parlar. ¹² E saup ben dire en las soas cansos tot so que ill avenia de lor, e ben las saup levar e ben far cazer. (ed. Boutière-Schutz, p. 240).

Sono gli stessi termini dell'*incipit* del sonetto 19, e l'allusione di Guittone può valere come una indicazione di fonte, come una presa di posizione si direbbe ideologica e poetica²⁹. Il tema del

le sue serie proteste fossero state false»), senza essere poi sviluppato adeguatamente; la lettura di Moleta è in fondo rispondente al breve commento di Pellegrini, che segnala il sonetto 19 come «notevole fra gli altri per certa elevatezza e sincerità di sentimento» (ed. cit., p. 31).

²⁹ Credo che l'accostamento, sul piano però dell'esperienza 'biografica', sia stato visto solo da A. Gaspary, *La scuola poetica siciliana del secolo XIII*, Livorno 1882 (originale tedesco 1878), p. 163.

fenher non è infatti sconosciuto prima di Uc³⁰, ma in lui è il simbolo e il segno di un preciso atteggiamento culturale: un atteggiamento che è alla base dell'organizzazione e ripresentazione della poesia in lingua d'oc per il pubblico italiano, o meglio veneto, attuata alla corte trevigiana per opera appunto in primo luogo di Uc de Saint-Circ, tramite la confezione di antologie critiche corredate di *vidas* e *razos*: quelle *vidas* di cui Uc è sicuramente un autore importante (e la sua propria, appena citata, sarà appunto un'autointerpretazione)³¹. Un'operazione culturale (ricostruita recentemente dal Folena e poi dalla Meneghetti)³² per cui una prospettiva narrativa e biografica si sovrappone alla *poésie formelle* della classicità trobadorica, offrendola così al pubblico cisalpino come una serie di *exempla*, come «una sorta di prontuario comportamentale per la buona società del XIII secolo», in cui l'«ideologia del servizio d'amore» è smascherata e ridotta «alla sua effettiva realtà di gioco letterario»³³: unico modo per poter riproporre, in una situazione storica ormai così mutata, quella poesia tanto fortemente legata alla società cortese feudale.

Questa operazione editoriale non è per Guittone un passato remoto: i canzonieri forniti di *vidas* saranno stati una vera e propria novità bibliografica, visto che Uc è sicuramente ancora vivo nel 1257³⁴; e il richiamo della *vida* di Uc nel sonetto 19

³⁰ Si veda la raccolta di testi, non sempre omogenea, citati da E. Wechsler, *Das Kulturproblem des Minnesangs*, Halle 1909, pp. 159-90.

³¹ L'attribuzione ad Uc della sua propria *vida* resta comunque incerta; cfr. B. Panvini, *Le biografie provenzali, valore e attendibilità*, Firenze 1952, pp. 89-91, e G. Folena, «Tradizione e cultura», cit. alla nota seguente, p. 518, ambedue ripresi da M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, cit., pp. 269-71.

³² Cfr. G. Folena, «Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete», in AA.VV., *Storia della cultura veneta*, I, *Dalle origini al Trecento*, Vicenza 1976, pp. 453-562, in particolare 518-37; e M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, cit., in particolare il cap. v («La ricezione mediata dei testi lirici: struttura e prospettiva ideologica nelle *vidas* e nelle *razos*»), pp. 237-76 (significativo ai nostri fini il titolo della prima redazione di questo capitolo, apparsa in rivista: «*Enamoratz e fenhedors. Struttura ideologica e modelli narrativi nelle biografie trobadoriche*»). Una responsabilità diretta di Uc nella tradizione rappresentata dai canzonieri A e B è supposta da F. Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987 (Publications romanes et françaises, CLXXVI), pp. 60-2, mentre dubbi sul monopolio di Uc avanza ora S. M. Cingolani, «Considerazioni sulla tradizione manoscritta delle *vidas* trobadoriche», in *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, vi, Tübingen 1988, pp. 108-15.

³³ Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, cit., pp. 242 e 189.

³⁴ Cfr. F. Zufferey, «Un document relatif à Uc de Saint Circ à la Bibliothèque Capitulare de Trévise», *CN* 34 (1974): 9-14.

suggerisce forse una riconsiderazione della tesi che sostiene un'influenza di *vidas* e *razos* sulla costruzione narrativa in sonetti inventata da Guittone (e poi naturalmente sulla *Vita nuova*): tesi non condivisa da Santagata, che mette in primo piano la tradizione didattica proprio in quanto indipendente da quella lirica³⁵. Il fatto è che l'indubitabile atteggiamento didattico e generalizzante di Guittone è consentito appunto dell'impostazione biografica (autobiografica) mutuata dalle *vidas*, quelle *vidas* per cui è stato rilevato come l'io soggetto del canto cortese, divenendo identificabile in una storia singola e concreta, può meglio conservare nel nuovo contesto socio-culturale il valore universale di un paradigma³⁶ («*Sí como ciascun omo, enfingitore...*»). È un discorso che porterebbe lontano, dietro la guida di Contini ben dentro Dante e fino a Proust³⁷, e basti qui averlo accennato.

Per tornare a Moleta, egli ha dunque assai ben visto come sia centrale in Guittone il rapporto della tradizione cortese con la realtà attuale, ma la sua lettura in chiave di opposizione vita-poesia, sincerità-formalità lo colloca in una prospettiva leggermente quanto decisamente deformante. È certo infatti che il rapporto di Guittone con gli ideali cortesi pare sempre meno definibile come desiderio di riappropriazione e riaffermazione: il senso della sua costruzione narrativa pare semmai quello di rappresentare ironicamente la vuotezza e l'astrattezza di quel modello, ridotto nel ripetere la confessione di Uc de Saint-Circ a puro paravento formale, mezzo di coercizione e conquista tramite l'inganno. Il gioco formale del Guittone amoroso comincia a rivelare una spregiudicatezza nella visione del mondo cor-

³⁵ Cfr. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere*, cit., pp. 128-34 e 137. Si veda quanto dice ora D. De Robertis a proposito della *Vita nuova* nell'Introduzione relativa per le *Opere minori*, I, 1, Milano-Napoli 1984, pp. 14-5. È singolare che proprio nella produzione poetica di Uc de Saint-Circ si sia potuto ricostruire una specie di «roman vécu», che unirebbe in un'unica e compiuta vicenda una serie di composizioni: cfr. l'Introduzione di A. Jeanroy e J. J. Salverda de Grave all'edizione delle *Poésies de Uc de Saint-Circ*, Toulouse 1913; e, recentemente, D. Rieger, «Bona domna und mala domna. Zum roman d'amour des Trobadors Uc de Saint-Circ», *VR* 31 (1972): 75-91.

³⁶ Cfr. H. R. Jauss, «Ästhetische Erfahrung als Zugang zu mittelalterlicher Literatur. Zur Aktualität der *Questions de littérature* von Robert Guette» (1975), in *Aktualität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, München 1977, pp. 411-27, 418-9 (poi tradotto in *Poétique* 31 [1977]: 322-36), dove si riprende e discute anche P. Zumthor, «Autobiographie au Moyen Age?» (1973), in *Langue, texte, énigme*, Paris 1975, pp. 165-90, 177-8 (ambedue citati da Meneghetti, *Il pubblico*, cit., p. 239).

³⁷ Cfr. Contini, «Dante come personaggio-poeta», cit., pp. 33-42.

tese che può dare meglio ragione dell'insistenza e della drasticità con cui Guittone convertito ribadirà il ripudio della sua precedente produzione poetica.

La prospettiva falsata entro cui ormai si muove la ricostruzione di Moleta agisce anche nella lettura del secondo «ciclo» (sonetti 19-30). Anche qui Moleta ritaglia zone di sincerità, di presa di coscienza, considerate ora semmai più consapevoli rispetto ai cedimenti 'inconsci' del primo ciclo: si tratta, come si è visto, del riconoscimento del passato inganno nel sonetto 19, riecheggiato poi nella dichiarazione di onestà, contro la «saggezza mondana» degli altri amanti, nelle terzine del sonetto 22:

Or dirà l'om ch'eo son fol, se non prendo,
poi ch'aver posso e che perd'e' diritto
prima che falla. E' prender me defendo,
perché 'n me non potrebbe aver delecto
ben di lei, s'avant'eo di lei non prendo
en cortesia; donque fo ben s'aspetto. (22.9-14)

In queste posizioni si rispecchia «l'esperienza della persona colorata dalla sensibilità morale di Guittone» (p. 78), ma ben presto la richiesta di amore «si impantana nel fango della disperazione convenzionale», fino alle richieste del sonetto 25 («E' non departo da la porta stare, | pregando che, per Deo, mi deggia aprere», 25.5-6). Nelle terzine di questo sonetto però si preannuncia la richiesta di un consiglio, espressa poi nel sonetto 28 indirizzato a «mastro Bandino»³⁸, il quale risponde nel sonetto 29, sciogliendo positivamente l'attesa dell'amante: e questa è una «vera corrispondenza», la cui introduzione nel racconto identifica le vicende dell'amante con quelle di Guittone stesso, facendo corrispondere quello scenario cortese alla reale e convinta esperienza dell'autore: «l'angoscia della persona deve essere reale e deve essere quella di Guittone, perché ora, nel suo stesso nome, egli cerca sollievo per essa da un altro poeta vivente» (p. 81). Per Moleta l'andamento è insomma analogo a quello del primo «ciclo», «dal dolore alla gioia», ma qui meglio che nel primo esperimento «Guittone sembra attirare la persona anonima della lirica cortese verso la sua propria persona e trasforma i mo-

³⁸ Tanto che Moleta propone di leggere i sonetti 26-27 prima del 25, in modo che questo preceda immediatamente il 28 (p. 80). Fa però difficoltà il legame che unisce 27.1-2 («Amore, certo assai meravigliare | me fa de voi . . .») e 27.9 («Donque deritto n'ho, s'eo meraviglio») a 28.8 («ché meraviglia sembrame che sia»).

menti statici e isolati della poesia trobadorica in una semplice narrativa biografica» (p. 82).

In realtà, se si prescinde dal problema della «sincerità» e del rapporto con la «realtà biografica» di Guittone, bisogna rilevare che questa serie di sonetti si propone come molto diversa dalla precedente, di cui non è tanto la ripetizione più matura quanto la calcolata continuazione. L'amante, anzi l'*enfin-gitore*, si trova in una situazione inedita della casistica amorosa («Ahi, Deo, *chi vide mai* tal malattia, | di quella, che sorpreso hame lo core?», 24.1-2): ottenuta la promessa del favore della donna, egli la rifiuta, in quanto le regole del gioco non sono rispettate in pieno, come egli ora vorrebbe: egli infatti non ama, e decide quindi di impegnarsi a fondo nella ricerca dell'amore³⁹, pregando la donna di pazientare e quasi dovendo evitare l'insistenza di lei⁴⁰. I modi della «disperazione convenzionale» (Molletta) sono dunque applicati ad una situazione paradossale, in cui l'amante vorrebbe eseguire ad oltranza, con una specie di iper-cortesia, i precetti della *fin'amor*, tanto da disprezzare anche la propria attività poetica⁴¹:

Ben saccio de vertá 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 savery. (25.1-4)

È il sonetto in cui si è già rilevata l'adesione (frustrata) al manifesto di Bernart de Ventadorn, e proprio ai principî di quel testo sembra riferirsi, con impegno tragicomico, l'amante «disioso di voler amare» (21.2). Nella terza strofa, Bernart lancia la sua accusa contro la «folia gens»:

Amor blasmen per no-saber,
folia gens; mas leis no'n es dans,
c'amors no'n pot ges dechazer,

³⁹ «E fermai me di lei non prender cosa | alcuna mai, senza mertarla pria, | avendo forte e ben l'alma amorosa» (19.12-14).

⁴⁰ «E pregai che, per Deo, non si sdegnasse, | ma desseme di sé piena fidanzanza | d'intender me fin ch'eo di cor l'amasse. | Ed ella disse me che 'n mia possanza | s'era sì misa, che, s'ormai vetasse | lo meo piacer, li torneria 'n pesanza» (20.9-14).

⁴¹ Anzi nella canzone II, che descrive la medesima situazione dell'amante, si giunge all'abbandono dell'attività poetica: «e fo fallo, se cione | prendo, u' degno non sone. | Amor, verso e canzone | e ciascuna ragione | che de solazzo sia, | lass'eo per tutta via, | mentre ch'esta rea doglia | non torna in bona voglia» (II.49-56).

si non es amors comunaus.
aiisso non es amors; aitaus
 no'n a mas lo nom e'l parven,
 que re non *ama* si no *pren*!

(ed. Appel, 15.15-21)

Si rileggano le terzine del sonetto 22, dove Guittone ritorce appunto l'accusa mossagli di *follia* a chi lo invita a *prendere senza amare*⁴². Il protagonista è rappresentato alla disperata ricerca di quella sofferenza d'amore prescritta dal codice cortese più classico, e che egli finora ha solo saputo fingere. La situazione è così problematica che per essere risolta richiede l'intervento di un esperto, *mastro* Bandino, una vera autorità in materia («ché credo bene aggiatene bailia», 28.14), che risolve l'impasse teorica secondo le regole canoniche di Andrea Cappellano⁴³. Così lo scambio con Bandino (sonetti 28-30), se pure non si tratta di un artificio di Guittone⁴⁴, sarà tutt'altro che un aggancio alla realtà biografica dell'autore: i modi sono quelli tipici delle controversie teoriche e certo tutte letterarie (esempio fortunato, in Italia, i dibattiti circa la natura di amore)⁴⁵, e anzi il dialogo riceve una possibile sostanza 'biografica' proprio dall'essere inserito in questa rappresentazione, in questo romanzetto in prima persona, e non viceversa.

Comunque sia, dopo la risposta di Bandino la situazione pare finalmente perfetta a norma cortese: il protagonista, sicuro del favore della donna, è ora anche in regola con Amore, che si è deciso ad abitare il suo cuore. Si tratta allora veramente di una riappropriazione e rivitalizzazione dei modelli cortesi, come vorrebbe Moleta? o non si tratterà, come già un'altra volta abbiamo visto, di una conquista solo apparente? Anche

⁴² Si veda anche l'analogia delle conclusioni: «e melher es, qui · l joi aten» (Bernart, v. 52) corrisponde a «donque fo ben s'aspetto» (22.14).

⁴³ Il consiglio di Bandino («Ormai sta solo e in loco celato, | e *sol* bellezza *pensa* e canoscenza | de la tua donna, ed *altro non pensare*», 29.9-11) corrisponde in sostanza alla definizione iniziale del *De amore*: «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et *immoderata cogitatione* formae alterius sexus . . . » (I.1).

⁴⁴ L'identità storica di Bandino non è provata (cfr. Margueron, *Recherches*, cit., pp. 154-6). A lui è comunque indirizzato almeno un altro sonetto di Guittone (sempre che il «*messer* Bandino» del sonetto 220 sia da distinguere da questo «*mastro* Bandino»), il n. 221, che contiene una notevole rivelazione: «Mastro Bandin, se mal dett'ho d'amore | che del suo bene più ch'altr'om m'ha dato, | ché poco certo fedel servidore, | se ver dir voglio, son de lui stato» (221.1-4; si veda oltre, pp. 447-8).

⁴⁵ Se ne veda un'ampia antologia in Avalle, «Il manuale», cit., pp. 61-6.

qui la risposta viene dal contesto, dalla lettura della catena di sonetti come un'unica storia. Il sonetto seguente infatti (che dovrebbe aprire con il *senhal* della «Gioia» il cosiddetto terzo ciclo) è la celebre *replicacio* del termine *gioi(a)*, ed è l'espressione della felicità raggiunta con la risposta di Bandino; ma già il sonetto 32 riserva un vero e proprio *coup de théâtre*, con il rifiuto della donna alla prima richiesta concreta di un appuntamento:

Oimè, lasso, com'eo moro pensando,
gioia, di voi ver me fatta noiosa!
Perch'eo non so veder como né quando
eo v'affendesse fior d'alcuna cosa.

Ch'al començar, gioiosa gioi, ch'amando
ve dimostrai de me fed'amorosa,
voi foste dolce ver di me, sembrando
de darmi gioi in voi sempre gioiosa.

Or non degnate pur de farvi loco
unde vo veggia, crudel morte mia,

(32.1-10)

Spia decisiva del rapporto con la storia che precede sono le parole-rima *amando* e *sembrando*: *sembrare* (e il deverbale *sembiante*) è infatti il termine che definisce l'*enfingitore* dal sonetto 19 in poi, sempre in rima (in funzione appunto oppositiva) con *amante*⁴⁶. Anche l'atteggiamento favorevole della donna era dunque solo apparenza, né più né meno della sofferenza del presunto amante. La qualifica di «commedia degli inganni» con cui Avalle definisce le stiuazioni teorizzate nell'*ars amandi*⁴⁷ pare a questo punto adattarsi anche a questa maggiore catena di sonetti, al di là della pretesa volontà di identificazione da cui muove Moleta.

In realtà il procedere della rappresentazione, che acquista in teatralità con l'intervento della donna in prima persona nel dialogo dei sonetti 37-49, è leggibile ormai come una descrizione in atto dei procedimenti illustrati nei sonetti dell'*ars*. Così l'amante chiede ed ottiene prima la possibilità di vedere («loco |

⁴⁶ Da 19.6 («facendo di perfetto amor sembiente») a 21.3 («si che lo core meo tutto e 'l sembiente»), a 22.4 («ché ragion n'hai, secondo 'l meo semblante»); e si veda, fuori della serie laurenziana, il rimprovero di Guittone ad un meno abile collega: «dico che non dei meravigliare | se non tenuto se' leale *amante*; | ché verità d'amico in te non pare, | ma di nemico mostri già *sembiante*» (115.3-6). Il termine, significativamente, è in rima anche nella canzone citata di Bernart de Ventadorn: «Mout ai be mes mo bon esper | cant cela-m mostra bel semblans» (vv. 36-7).

⁴⁷ Cfr. Avalle, «Il manuale», cit., p. 83.

unde vo veggia», 32.9-10) e poi di parlare con la donna («loc'e stagion donateme sovente | ove posso dir ben ciò ch'opo m'hae», 34.9-10), secondo quanto prescritto nell'*ars*⁴⁸; anche la dichiarazione d'amore, all'inizio del dialogo («E me e 'l mio, e ciò ch'io posso e vaglio | dono voi», 37.9-10) corrisponde ai dettami dell'*ars* («merto di ciò l'uomo vole sol tanto | che lei piaccia che suo, senza robello, | sia», 97.13-14). Il «manuale del libertino» fornisce poi una preparazione accurata, come ha mostrato Avalle, circa le varie possibilità di dissimulazione previste dal codice cortese, basate sul fatto che «donna vol sempre 'no' dire e 'sì' fare» (100.9), «e tutto ciò che fa ver quello afare⁴⁹ | enfinger de no farlo ad isciente» (100.13-14); d'altra parte, «similmente vole ch'om s'enfeggia | di non vedere, e veggia ogne suo stato» (101.1-2). Questo gioco delle parti, basato sulla reciproca ambiguità di moduli ormai puramente formali che ammiccano ad una realtà decisamente concreta e carnale, è perfettamente rispecchiato nel procedere del contrasto. La dichiarazione dell'amante è accolta subito con sospetto dalla donna («or mira ben se la parola è sana», 38.6), che intuisce i suoi scopi non precisamente cortesi («Ma non te poi ver me sì colorare⁵⁰ | che ben non te conosca apertamente», 40.9-10). L'amante, che pareva dopo lo scambio con Bandino essere partecipe della *fin'amor*, non è dunque molto cambiato rispetto all'*enfingitore* del sonetto 19; tuttavia la donna, non ignara del valore dell'ambiguità, pare in un primo momento stare al gioco linguistico («non vòì lassare | ch'eo non te receva a benvogliente, | secondo el modo de lo tuo parlare, | intendendolo pur semplicemente» 40.11-14). Anche quando l'amante arriva a richiedere un più particolare rendez-vous («e loco date me, du' pienamente | demostri voi, s'eo son bon o malvagio», 41.10-11), la risposta negativa della donna («Non hai tu loco e agio, e ascoltato | è diligentemente il tuo volere?», 42.3-4) è tra quelle previste nel prontuario dell'*ars amandi* («E se dice: 'dill'ora!' . . .», 102.9), tanto da far pensare che il suo rifiuto («Ora te parte ormai . . .», 42.12) possa non essere definitivo.

⁴⁸ «Or torno a dir che l'amante ave a fare, | da poi ch'è *per sembianti* assai provato. | Entender dia ch'a lei possa *parlare* | in alcun loco palese o celato» (94.1-4) Si noti la precisazione: *per sembianti*.

⁴⁹ Il messaggio è inequivocabile, visto il significato sessuale del verbo *fare* (cfr. Avalle, «Il manuale», cit., p. 75).

⁵⁰ Si legga in parallelo l'*ars amandi*: «e di tal modo [l'uomo] si conduca e reggia, | e cheggia suo voler sì *colorato*, | che [la donna] ragion possa aver che non s'aveggia . . .» (101.5-7).

È quanto, imprudentemente, suggerisce l'amante nel sonetto seguente, quando afferma che in fondo alla donna non deve dispiacere poi tanto la sua sofferenza d'amore⁵¹: ma questo è un errore tattico decisivo, che contravviene alla massima dell'*ars amandi* secondo cui la donna deve poter «mostrar non saccia niente» (104.11). Così la donna è ora inflessibile nello smascherare la falsità delle proteste d'amore («anzi se' falso amante en-fingitore», 44.4: niente è cambiato dai primi sonetti, visti alla luce del sonetto 19), e non fa che ripetere il suo rifiuto⁵², nonostante l'amante si dichiari pronto a qualsiasi *prova* o *spermento* del suo essere «ben fino amante»⁵³. Finalmente lui si rassegna ad abbandonare il dialogo, riconoscendo polemicamente la falsità e l'esteriorità della propria posizione:

Donque mi parto, lasso, almen de dire
o de farne 'n sembrante alcun parvente⁵⁴;

.....

forse mo parto e 'ntenderò in altroi,
che m'averá per *si fin com'eo sembro*;

e, se mi val, pensat'aggio già coi.

(49.1-2, 12-14)

Al cosiddetto terzo ciclo (sonetti 31-80) che ha il suo momento decisivo nel contrasto, Moleta dedica il quarto capitolo. Di fronte alla indiscutibile indipendenza del contrasto (con una *donna* evidentemente fittizia) dalla vicenda biografica di Guittone autore, Moleta non parla più qui di desiderio di identificazione e di inconsce trasparenze del vero pensiero di Guittone; anche se all'inizio del ciclo crede di vedere un «errore tattico» nelle timide richieste dell'amante⁵⁵, egli poi analizza ac-

⁵¹ «Bene veggio che di partir potenza | dar mi potete, s'a voi piace bene, | solo in disabellir vostra piagenza | e 'n dir e 'n far ciò ch'a spiacer pertene; | ma se potete, e no 'l fate, è *parvenza* | che vo piace ch'eo mora in vostra spene» (43.9-14).

⁵² Si veda la ripetizione di «Parteti» (44.9), «parteti omai» (46.10), «Donque te parte» (48.9), fino a «Or pensa di tener altro viaggio» (48.12; da cui, si noti, deriva singolarmente il verso decisivo di *Inferno* I.91: «A te convien tenere altro viaggio»; e viene da pensare a una qualche possibile omologazione di due così distanti viaggi).

⁵³ «Se voi perfin non mi posso aprovare» (41.8), «Ma non vo me crediate for spermento; | e se ben fino amante sono e foi...» (45.5-6).

⁵⁴ Sarà il caso di citare ancora Bernart de Ventadorn («aisso non es amors; aitaus | no · n a mas la nom e · l *parven*, | que re non ama si no pren», vv. 19-21)?

⁵⁵ «Se quell'unione forzata di autore e persona alla fine del ciclo precedente aiutava a spiegare il nuovo *élan* dell'autore nel sonetto 31, sembra un errore tattico permettere che la persona si lasci andare a sentimenti che tradiscono una

curatamente i fraintendimenti incrociati, le dissimulazioni, i divertiti artifici che costituiscono la tessitura del dialogo.

Tuttavia rimane costante nella lettura di Moleta la ricerca di una voce del vero Guittone: e così «la donna diventa un portavoce dei dubbi dell'autore sulla validità della *fin'amors* come codice di maniere, e la tenzone si trasforma in un dibattito tra l'idealizzante tendenza *a posteriori* di Guittone e il suo personale pragmatismo» (p. 91). Moleta riconosce nel contrasto «un capolavoro di disputa a livelli diversi di ironia» (p. 92), ma esso è soprattutto il luogo dove «la letteratura, nella persona dell'amante, incontra la realtà frontalmente, nella persona della donna» (p. 93). In altre e più chiare parole, «la figura maschile rappresenta la lotta di Guittone per riaffermare e identificare se stesso con i passati ideali di servizio d'amore. . . . Lei d'altro canto incarna la conoscenza certa di Guittone che gli ideali custoditi gelosamente nella tradizione letteraria sono stati degradati nella pratica e non sono più sostenibili» (pp. 97-8).

Convinto (in numerosa compagnia) che la fondamentale unità della poesia guittoniana stia nel suo movente morale, Moleta vede giudizi e condanne anche dove riconosce l'ironia; non rileva i rapporti assai stretti che legano lo svolgersi della tenzone alla fenomenologia descritta nell'*ars amandi*, e non si accorge quindi fino in fondo di come anche il personaggio femminile, anziché incarnare la «critica personale» di Guittone, partecipi ben attivamente alla commedia degli inganni. Tanto che nei sonetti che seguono il contrasto l'amante ormai scoperto cambia tattica, e al *servire* cortese, evidentemente inefficace nelle sue formule pur raccomandate, sostituisce l'opposto *deservire*:

E ben morria, ma star forzom'a vita,
 poi servir me desval, perch'e' deserva;
 e forse me varrà, ché si conface
 loco, onde conoscenza è dipartita. (50.11-14)⁵⁶

La nuova tattica dovrebbe dunque essere fruttuosa proprio perché anche la donna non ha rispettato le regole del gioco («poi

mancanza di sicurezza, perché aprono di nuovo un distacco tra poeta e persona che era stato in un certo senso colmato all'inizio del ciclo» (p. 89).

⁵⁶ Già nelle ultime battute del dialogo l'amante aveva prospettato questa possibilità: «Ma se vi spiaccio, lasso, per servire, | sarò per deservir forse piacente?» (47.12-13). Analogamente, a conferma dell'unità della serie, in uno dei primi sonetti: «Ca, poi che per amar m'odiate a morte, | per disamar mi sareste amoroza» (4.3-4), le cui implicazioni cominciano a chiarirsi solo a quest'altezza.

de cortese assai villana e croia | havi la lauda mia fatta tornare», 51.5-6), ed è quindi sullo stesso piano dell'amante, definibile negli stessi termini:

Bon è 'l sembrante e lo parlar è reo:
mester è che l'un sia de falsitate.
Or no or si, mostratemi sovente; (53.7-9)⁵⁷

Come si vede, *sembrare* è il verbo decisivo di tutta questa vicenda; e vale sempre il richiamo all'*ars amandi* (si ricordi 100.9: «donna vol sempre 'no' dire e 'si' fare») ⁵⁸, che vede uomo e donna conniventi nel giostrare fra un *dire* formalizzato e apparentemente asettico e un *fare* assai più compromettente.

Di fatto la pratica del *deservire*, che porta prima al ripudio di tutto l'armamentario cortese ⁵⁹, poi alla ricerca di un'altra donna (sonetti 56-57), infine al riconoscimento dell'impossibilità di vincere la *voglia* che lega l'amante alla donna («Ché pur contendo co la voglia mia, | onde mi trovo, lasso, ognora vento», 58.5-6), riscuote successo: inaspettatamente la donna interviene di nuovo in prima persona («Certo, Guittone, de lo mal tuo mi pesa . . .», 59.1) dichiarando la propria disponibilità, a patto che non le venga richiesto «ciò che 'l chieder e 'l dar fusse spiacente» (59.14).

La designazione del personaggio maschile col nome di *Guittone* da parte della donna non può essere interpretata da Moleta che analogamente al sonetto 29, cioè come una significativa identificazione dell'autore col suo protagonista, anziché con le dichiarazioni della donna: «La conscia identità tra autore e persona a questo punto suggerisce che Guittone abbia scelto di essere identificato con i sentimenti della *fin'amors* del protagonista maschile, accada ciò che accada. Tuttavia è curioso che egli debba assumere la posizione che egli aveva demolito nella ten-

⁵⁷ Si veda anche, poco oltre: «Ed è stagion, che 'l sembante è non bello, | ed altra, che la lengua è non villana, | perch'io non m'oso allegrar né star felo . . . » (55.9-11).

⁵⁸ Si legga anche 92.7-11: «E, se no dice, e fa de sì sembante, | dévela l'om però falsa tenere? | No certo già, s'è donna di bon pregio, | che dice no, perché non vol mostrare | ch'aggia talento»; ma, in realtà, «sembante fa perché deggia sperare | che donar vol, se tempo e' sa cherere» (92.13-14). L'accusa di *falsitade* dell'amante alla donna è dunque il sintomo della propria non perfetta esperienza in questo *gioco* da cui uscirà sconfitto.

⁵⁹ Il sonetto 54 («Deo, che mal aggia e mia fede e mio amore . . .») coinvolge nell'anafora della maledizione («mal aggia») anche *valore, cortesia, onore, servire, merzè cherere, canzone*.

zone; perché se il vero Guittone appare in qualche punto nei primi sonetti, è come la donna nella prima tenzone» (p. 102). Come si vede, la dialettica autore-personaggio, impostata da Moleta alla ricerca del «vero Guittone», porta ad una insostenibile contraddizione. Moleta conclude comunque che «i dubbi di Guittone sulla *fin'amors*, chiaramente formulati nella tenzone, annunziano la fine del suo serio tentativo di ricattare l'ideale cortese» (p. 102), senza per altro ripercuotere questa 'consapevolezza' di Guittone sull'intera storia: è questo, nella sua prospettiva, un momento successivo nell'autocoscienza di Guittone rispetto ai «cicli precedenti»⁶⁰, e la serie di sonetti che segue, di successione e coerenza narrativa più incerta, «porta Guittone lontano dall'assimilazione inconscia della *fin'amors* che era stato il suo scopo nei primi cicli di sonetti e sottolinea il fallimento del metodo narrativo di ricattare quell'ideale nel suo proprio tempo» (p. 104).

L'interpretazione di Moleta è dunque fino in fondo coerente, con i limiti che si sono visti; tuttavia il «fallimento del metodo narrativo» riconosciuto a questa altezza della catena di sonetti lascia perplessi. In effetti nei sonetti che seguono il 59, dopo il ritorno del tema della *gioia* («Gioia d'onne gioi . . . », 60.1; «Gioia gioiosa . . . », 61.1), non è più così facile individuare una linea di svolgimento chiara come in tutta la serie che precede, ed è sicuramente presente quello che Moleta definisce un tentativo di «esperimento stilistico» (così per la rimalmezzo di 60, la *repliacio* esasperata di 65, 77 e 79, le rime difficili di 78): ma che questa «sequenza finale del terzo ciclo segni il finale sfacelo dell'esperimento narrativo», e che la disgregazione della vicenda 'biografica' sia il sintomo di come Guittone «abbia preso il sopravvento come poeta quando la persona non riuscì a dargli una voce adeguata e convincente» (p. 113), non pare corrispondere ad altro se non allo schema teorico di Moleta.

Si potrà forse meglio parlare, per questi sonetti che toccano variamente temi come la segretezza in amore, il rapporto con i *lauzengiers*, la lontananza, della volontà di rendere il più completo possibile il quadro cortese sul cui sfondo si muovono, come parlando una lingua che non è più la loro propria, i due protagonisti della richiesta d'amore; ma la persistenza di una

⁶⁰ «È una variazione in linea con il crescente controllo da parte dell'autore del suo materiale che Guittone mostra attraverso i primi tre cicli» (p. 113).

linea narrativa (e, quel che conta, di un'unica linea narrativa per l'intera serie laurenziana) è evidente nella ripresa improvvisa del dialogo con la donna (sonetti 81-6). Si tratta della «tenzone in maniera antitetica alla cavalleresca»⁶¹ che chiude la sezione dei sonetti amorosi di Guittone, in cui si oppongono senza veli una «donna villana» (81.1) e un «villan parladore» (82.1), con un susseguirsi di reciproci insulti e maledizioni.

Moleta dedica alla tenzone, insieme all'*ars amandi*, il quarto capitolo, vedendo in esse gli ultimi due «esperimenti» del Guittone amoroso; in particolare, la tenzone con la donna villana è «il primo esperimento non-biografico di Guittone, . . . una corsa di prova in un genere non-cortese» (p. 117), «un [*sic*] *fictio* senza le minime pretese di biografia», un «esercizio letterario con nessuna pretesa di ordine narrativo», e come tale «segna la fine delle biografie cortesi di Guittone» (p. 118). Nella prospettiva di Moleta, «la tenzone segue le narrative perché dalla fine del terzo ciclo Guittone aveva interrotto i suoi tentativi di rendere reali la sua persona e i suoi fatti d'amore» (p. 118).

In realtà il contrasto è la continuazione diretta (e la conclusione) della stessa vicenda narrata nella lunga catena di sonetti e i due personaggi sono esattamente gli stessi che si scambiavano false cortesie nei capitoli precedenti di questo breve romanzo. Si veda l'attacco del sonetto 81:

Villana donna, non mi ti disdire,
volendomi sprovar fin amadore:
Ch'eo fin non son, ver s'ho talento dire,
néd essere vorrea, tant'hai ladore. (81.1-4)

È evidente che qui ci si riferisce a fatti precedenti, esterni alla tenzone, necessari a comprenderne il significato: e il riferimento è proprio all'altro dialogo, in cui era formalmente essenziale il riconoscimento della finezza dell'amante⁶², anche se questa risultava poi solo artificiosa ed esteriore («forse mo parto e 'ntenderò in altroi, | che m'averà per sì *fin* com'eo *sembro*», 49.12-13). Qui finalmente l'amante, continuamente respinto nonostante il suo forzato adeguarsi al codice di comportamento formale più

⁶¹ Così Contini nei *Poeti del Duecento*, cit., vol. I, p. 250; per questi sei sonetti si cita (come Moleta) il testo dell'antologia continiana.

⁶² Cfr. la nota 53.

raccomandato, si mostra nella sua verità («ver s'ho talento dire», 81.3)⁶³ come tutt'altro che *fino*; la sostanza è dunque diversa:

Ca, per averti a tutto meo desire,
eo non t'amara un giorno per amore,
ma chesta t'ho volendoti covrire,
ché piú volere terriami disnore. (81.5-8)

Si noti il verbo al passato («chesta t'ho»), che rimanda appunto alle richieste esperite nei primi capitoli di questa storia, dichiarandone il vero scopo. E la risposta della donna è altrettanto eloquente, e illuminante sui retroscena della vicenda precedente:

Non mi disdico, villan parladore,
a quello intendimento che ditt'hai.
Or como crederia che 'n te valore
di fin amant' e amor fusse giamai? (82.1-4)

Lei non ha mai pensato che lui potesse essere un «fino amante», ma non è affatto questo il motivo del suo rifiuto: altra è la sostanza che si celava dietro le sue prudenze e i suoi ammiccamenti e piccole concessioni:

ma disdicomi a ciò che m'è dolore
crudel di morte il comando che fai,
cioè ch'io t'ami. Or come amar poria
cosa, che di tutto è dispiacente,
con tu se'? (82.7-11)

Seguono poi reciproche accuse e maledizioni («Così ti doni Dio mala ventura», 84.1; «Che Dio male ti dia come se' degna», 85.9), e manca nel giro dei sei sonetti un approccio, una 'richiesta' d'amore, come tipico del genere dialogato, dalla *pastourelle* a *Rosa fresca aulentissima* (genere la cui storia porterebbe certo luce ulteriore alla genesi e ai fini di questa catena di sonetti)⁶⁴: proprio perché questa non è che la conclusione, tragicomica e dissacrante, di una precedente, complessa e stratificata richiesta, la cui vicenda inizia fin dal primo sonetto della serie laurenziana.

⁶³ Si veda, per questa formula, l'analoga confessione del sonetto a mastro Bandino (fuori dalla catena laurenziana, anzi assegnato alla sezione di «frate Guittone»), citata alla nota 44.

⁶⁴ Cfr. ora d'A. S. Avalle, *La commedia degli inganni. Strutture e motivi etnici nella poesia italiana delle origini*, Torino 1985, pp. 77-115, che tuttavia non esamina i contrasti di Guittone.

Si capisce così come il tema principale della tenzone sia proprio la veridicità o la falsità del linguaggio, l'abilità dialettica, in cui si sono esauriti, di fronte a una realtà che non corrisponde più a quel codice, gli sforzi dei due personaggi⁶⁵, fino alla conclusiva resa dell'amante:

Ahi Deo, chi vidde donna viziata
 di reo parlar ritratto da mal'arte
 come tu che se' meco a ragion stata?⁶⁶
 e veggio che del gioco non hai par te.
 Però parto vinciuto; (85.1-5)

Così termina quello che, fin dall'inizio, non risulta altro che un *gioco*, un artificio cortese che non riesce a dare espressione ai concreti desideri dei protagonisti. Non tanto quindi un «primo esperimento anticortese» in una linea progressiva che sempre più preannuncia la conversione, quanto lo smascheramento finale di una commedia degli inganni in cui tutto il mondo cortese nelle sue situazioni e nel suo linguaggio più tipico è preso in giro, è rappresentato come inconsistente e inadeguato, è ridotto allo stato di cifra indecifrabile, abbassato alla funzione di comunicare sentimenti e passioni brutali che non hanno più niente a che fare con il servizio d'amore o con altre simili metafore feudali: strumento di mediazione del tutto inefficace.

Se questo è veramente il senso della catena di sonetti, non si potrà parlare di un progredire verso l'autocoscienza, o del fondamentale moralismo della figura poetica di Guittone. Tanto meno si potrà parlare di «inizio di una crisi» di Guittone, che doveva «essere risolta solo con la sua entrata nell'ordine dei Gaudenti» (p. 118), per quanto riguarda l'*ars amandi*, il cosiddetto «manuale del libertino»⁶⁷. Moleta vede in questa serie di 24 sonetti «il passo finale e sperimentale di allontanamento dalla

⁶⁵ «Ver s'ho talento dire» (81.3), «villania | mi dice assai la tua bocca che mente» (82.13-14), «tant'hai villan parlar accort'e adatto» (83.3), «com' tu menzogna di' ad isciente» (84.2), «chi vidde donna viziata | di reo parlar» (85.1-2), «Or son maestra di villan parlare» (86.1), fino alla conclusione: «Ben puoi tener ormai la lingu'acorta | e dir ciò che ti piace, e star fidato | che 'n alcun modo non responderaggio» (86.12-14).

⁶⁶ Si confronti, oppositivamente, la dichiarazione dell'amante all'inizio del primo dialogo: «Ch'io non udio mai donna, altra fiata, | parlasse tanto dibonairamente» (39.3-4).

⁶⁷ La formula di Avalor definisce la serie di sonetti (numeri 87-110 Egidi) intitolata da Egidi «Insegnamenti d'amore» e assimilata da Moleta (come già da Biadene, op. cit., p. 122) a un'*ars amandi*.

biografia verso una maniera esclusivamente d'autore» (p. 119), l'espressione quindi di un distacco da quel mondo, di «un'obiettività che sarebbe stata impossibile per la persona immersa in quegli avvenimenti», come avveniva nei «cicli narrativi» (p. 126). Si è già detto come sia infondata questa presunzione di posteriorità dell'*ars amandi* nei confronti degli altri sonetti, che la precedono solo nell'edizione Egidi⁶⁸; e si è già avuta occasione di mostrare come viceversa gli insegnamenti dell'*ars* corrano paralleli alla rappresentazione della maggiore catena di sonetti, come se ciò che qui è teorizzato fosse là descritto in prima persona. D'altra parte l'atmosfera tutt'altro che di crisi che si respira in questo manuale di un libertino è stata descritta, dopo l'originale inglese del libro di Moleta, da Avalor, che giunge a parlare di una possibile (anzi, «suggerita da Guittone stesso» nelle palinodie) «interpretazione in chiave luciferina» della dettagliata istruzione amorosa⁶⁹.

Rimandando quindi all'analisi e alle conclusioni di Avalor, si accennerà qui solo alla lettura del sonetto 106, che precede di poco la chiusura dell'*ars amandi*, in cui Moleta vede «una ricapitolazione che simula di legare il nuovo pragmatismo al vecchio idealismo e introduce una giustificazione finale per il servizio feudale alla madonna, all'antica» (p. 124). In particolare Moleta si concentra sulla prima terzina, vero «fuoco per la visione guittoniana della poesia d'amore» (p. 125):

Com de' tal omo donna concherere,
che sé dovria mai sempre blasmare
quella che l'accogliesse in suo piacere? (106.9-11)

Questa domanda «cristallizza le tensioni contrarie presenti in tutti i gruppi dei sonetti» (p. 125), e riceve risposta nei sonetti seguenti (e finali), «in cui il maestro fa cadere la sua maschera cinica per sostenere quel fedele servizio maschile che solo la madonna della *fin'amors* potrebbe ispirare» (p. 124); insomma, secondo Moleta, un ritorno in extremis di quel Guittone cortese che perciò dà il titolo al volume in traduzione italiana.

In realtà quel «fedele servizio» è qui solo esteriorità, stru-

⁶⁸ Cfr. più sopra p. 431 e nota 23.

⁶⁹ Cfr. Avalor, «Il manuale», cit., in particolare p. 84.

mento funzionale di ben altri appetiti, *via* d'accesso alla donna per chi ha altre intenzioni da quelle dell'amore cortese:

Me pare aver ben dimostrata via,
che chi la sa compiutamente usare
che per necessità quasi la dia,
cui dura assai coralmemente d'amare. (106.1-4)

L'interesse di Guittone per il ripristino della *fin'amor*, e dell'idealismo cortese che ne consegue, pare in realtà assai scarso; il suo scopo è stato quello di istruire chi si trova a disagio con i puri sentimenti cortesi («cui dura assai coralmemente d'amare»), e che, per appagare i propri desideri, deve seguire la strada della dissimulazione e dell'inganno («per necessità quasi la dia») ⁷⁰. Per un «tal omo» (v. 9) le cose importanti sono una istruita capacità dialettica («poi ch'om *ben* la rechere», v. 13) e soprattutto una sicura prestanza fisica («e li fa ciò ch'op'è ver quello afare», v. 14): e in questo identikit riconosciamo ormai perfettamente il personaggio, di nome Guittone, della vicenda amorosa narrata nella catena di sonetti.

Viceversa, un ritorno all'idealismo cortese nell'ultima fase prima della conversione è riscontrabile per Moleta anche dall'esame delle canzoni. Il problema di collocare le canzoni amoroze di Guittone lungo le tappe dei vari «cicli» è presente a tutta la critica, e anche Moleta accenna ai vari tentativi di sistemazione ⁷¹; in effetti alcune canzoni presentano tematica e termino-

⁷⁰ Così intenderei i non facili vv. 3-4 (Pellizzari: 'colui che dura di buon cuore all'amare'; Avalle: 'la persona alla quale è dato in sorte di amare senza sosta e con passione'), traducendo senz'altro *dia* 'deve' (si veda 90.1: «Lo modo de l'amante essere dia . . .») come Pellizzari (op. cit., p. 284) e Avalle (op. cit., p. 183), che pure cita alternativamente la proposta di Minetti (op. cit., p. 20) per cui *la* è soggetto proclitico e *dia* voce del verbo *dare*: e suggerendo per *dura* il significato di 'pesa, è duro' piuttosto che 'continua', anche sulla base di 12.1-2: «Fero dolore e crudel pena e *dura* | ched eo soffersi en *coralmemente amare* . . .». A questa conclusione dell'*ars amandi* si richiama, forse polemicamente, Monte Andrea nella sua tenzone in 12 sonetti fra Amante e Amore: «Sono ben certo che leale amante, | che tener vuol dritta la *via* amorosa, | conven che soferisca pene, quante | piace a collei in cui il suo amor riposa; | co non mostrando vista né sembante | né voluntate inver' di lei noiosa» (ed. Minetti, 92.1-6; si notino le parole-rima *amante* : *sembiante*); e l'amante riconosce «Or m'ài *mostrata bene la via* sola, | quella ch'amante dé äver ch'è saggio!» (95.5-6). Che il punto di riferimento sia Guittone è confermato da 88.1 («"Amante" no, ma "disamante" dico»: cfr. qui nota 17), e nello stesso sonetto dal guitoniano *or mi disdico* (v. 5), per cui si vedano i primi due sonetti della tenzone con la donna villana.

⁷¹ Si vedano i quadri riassuntivi di Pellizzari, *La vita*, cit., pp. 58-9 e Margueron, *Recherches*, cit., pp. 403-4; e cfr. lo scetticismo di Moleta, pp. 57 e 129-30.

logia molto vicine ai sonetti (caso eclatante è II, che rispecchia perfettamente la situazione paradossale dell'amante in cerca di Amore dei sonetti 19 e seguenti), tanto da far pensare che l'esclusione dei metri maggiori dalla seriazione sia dovuta solo alla rigidità del criterio di organizzazione delle antologie poetiche, che impone la separazione di metri diversi (come dei generi nelle raccolte provenzali), e a cui anche il Laurenziano si uniforma rigorosamente⁷². Comunque sia, alle canzoni Moleta dedica l'ultimo capitolo del libro, allo scopo di individuare anche in queste «liriche occasionali» (p. 130) lo stesso sviluppo da immedesimazione a distacco nei confronti della tradizione cortese, già rilevato nei sonetti; questo «continuo processo di disincanto per la *fin'amors*» (ibid.) è mostrato, nell'ottica di Moleta, attraverso l'analisi dei congedi, che porta a distinguere «due gradi di ritiro dall'azione della poesia, uno della persona (nella sua capacità come poeta), l'altro dell'autore come artista» (p. 133). Anche qui dunque si pretende di sceverare la «voce della persona» da quella «di Guittone stesso» (ibid.): il risultato finale di questa ricostruzione che vorrebbe avere valore anche cronologico è, nella canzone XX, un po' a sorpresa ma analogamente all'esame dei sonetti, il «ritorno verso una rivitalizzata venerazione della donna della *fin'amors*» (p. 165), l'affermazione conclusiva del Guittone cortese, che prelude alla conversione.

Il capitolo sulle canzoni è comunque secondario nell'economia del libro, e serve più che altro di conferma all'interpretazione dei sonetti. Il vero merito del lavoro di Moleta sta proprio nel suo tentativo di lettura globale della prima poesia di Guittone, di spiegazione coerente applicabile ai «cicli» di sonetti nel loro complesso. Quello che si è qui cercato di mostrare è come questo tentativo, alla luce dei successivi suggerimenti di Avalle e di Santagata, possa e debba essere approfondito ulteriormente e diversamente, arrivando a conclusioni anche opposte, qualora non si presupponga in partenza l'unità della figura di Guittone moralista e un po' noioso didattico.

⁷² Destino non diverso (e siamo ben oltre il Trecento) ebbe il canzoniere per eccellenza, quello di Petrarca, normalmente stampato sotto l'epigrafe *Sonetti e canzoni* e riorganizzato liberamente, spesso appunto secondo criteri metrici (ancora l'edizione commentata da Leopardi — 1826 — pur mantenendo la successione originale numerata separatamente canzoni, sonetti, ballate e madrigali); cfr. ora G. Gorni, «Le forme primarie del testo poetico. 5.1. L'idea di canzoniere», in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, III, *Le forme e il testo. 1: Teoria e poesia*, Torino 1984, pp. 504-9.

Il breve percorso alternativo che si è qui delineato attraverso i sonetti di Guittone (e che resta da verificare più sistematicamente) porta infatti a vedere come le ritrattazioni delle prime canzoni di frate Guittone hanno come oggetto un vero e proprio sistema, se si vuol dire così, anticortese, in cui il mondo della poesia trobadorica è mostrato con divertimento in tutta la sua vuotezza, ridotto ad artificiale strumento (per di più inefficace!), a convenzionale espressione di una realtà tutta concreta, cinica, di seduzione e conquista. Un sistema bipartito, organizzato in esposizione teorico-didattica, con i 24 sonetti dell'*ars amandi*, e in rappresentazione dal vivo, *exemplum* personale e insieme universale, con gli 86 sonetti di quello che bisognerà chiamare il canzoniere di Guittone.

Salvo poi immediatamente precisare che tale canzoniere esorbita dalle recenti classificazioni e definizioni del «genere», le quali distinguono sì fra canzoniere antologico e canzoniere d'autore, ma comprendono sotto la seconda etichetta raccolte ordinate e selezionate dall'autore con un'«operazione di secondo grado, distinta nel tempo da quella di composizione delle singole unità testuali», insomma sistemi concepiti *a posteriori* rispetto agli elementi che li vengono a comporre⁷³. Il canzoniere in sonetti di Guittone attende ancora di essere riconosciuto appieno e di trovare un suo posto in questo panorama di raccolte d'autore che si va delineando lungo tutto l'orizzonte romanzo⁷⁴; certamente in esso l'insieme, la macrostruttura, precede i singoli testi, cioè li condiziona, li motiva, come le strofe di una canzone o le lasse di un poema, che non hanno vita indipendente da quella del sistema per cui sono nate. In questo senso si potrà forse citare, *mutatis mutandis*, la definizione di canzoniere data da Contini a proposito di Petrarca, come di «un'opera unitaria, dell'avventura organica di un'anima», regolata dalla «esigenza

⁷³ Così V. Bertolucci Pizzorusso, «Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca», *SMV* 30 (1984): 91-116, p. 96, i cui presupposti teorici, significativamente fuori dal Medioevo, sono in C. Segre, «Sistema e strutture nelle *Soledades* di A. Machado», in *I segni e la critica*, Torino 1969, pp. 95-134. Sull'argomento si vedano poi d'A. S. Avalle, «I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione», in *La critica del testo. Problemi di metodo e esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984*, Roma 1985, pp. 363-82; C. Bologna, «Tradizione testuale», cit. qui alla nota 23; F. Brugnolo, «Il libro di poesia nel Trecento», relazione tenuta al Convegno di Ferrara su «Il libro di poesia dallo *scriptorium* alla tipografia» (29-31 maggio 1987), in corso di stampa.

⁷⁴ Informazioni bibliografiche, con qualche vaghezza di inquadramento, in C. Bologna, «Tradizione testuale», cit., pp. 501-2.

d'una cosciente costruzione psicologica almeno quanto stilistica, chiusa nell'armatura di una storia perspicua»⁷⁵, e si potrà confermare a Santagata la consistenza di questo incunabolo, magari indiretto, del canzoniere per antonomasia.

Più direttamente questa lettura, che richiede naturalmente conferme e appoggi, soprattutto per circoscrivere con più chiarezza il punto di partenza provenzale da cui muove Guittone, può aprire anche qualche nuova prospettiva circa l'incidenza guittoniana sulla lirica circostante. E non solo per quanto riguarda ad esempio la fortuna del dialogo amante-donna (Monte Andrea, Chiaro Davanzati, il messer Ubertino del Vaticano 3793) o della corona di sonetti in quanto appunto precorritrice della forma-canzoniere, ancora da Monte all'Amico di Dante (diciamo pure Lippo) fino a Niccolò de' Rossi⁷⁶. Andrà forse letto in altro modo anche il rapporto di Dante con Guittone, perché se si può sostenere che il suo canzoniere non solo è il precedente formale di un'opera come il *Fiore* (che anzi si pone in un rapporto con la tradizione romanzesco-allegorica d'oïl non molto diverso da quello di Guittone con la tradizione lirica d'oc), ma è stato anche presente all'autore della *Vita nuova*⁷⁷, la sua deliberata spre-

⁷⁵ G. Contini, Introduzione a Dante Alighieri, *Rime*, cit., p. 1 (ora p. 251 delle ricciardiane *Opere minori*, I. 1).

⁷⁶ Per Monte Andrea mancano studi specifici, ma si dovrebbero poter individuare almeno due 'corone' nelle serie 527-544 e 606-622 del Vaticano Latino 3793 (= numeri 1-18 e 19-35 Minetti; si noti che la seconda termina con una tenzone uomo-donna); sul cosiddetto 'Amico di Dante' si può vedere G. Gorni, «Lippo amico», *SFI* 34 (1976): 27-44, che tuttavia non accenna al problema strutturale (si vedano comunque le pp. 38-9); sui primi 100 sonetti della raccolta rossiana, vero e proprio «canzoniere nel canzoniere», cfr. F. Brugnolo, *Il canzoniere di Niccolò de' Rossi*, II, *Lingua, tecnica, cultura poetica*, Padova 1977, pp. 9-10. Per la costituzione e lo sviluppo della struttura-canzoniere, dopo il regesto delle «serie o corone di sonetti» di Biadene, op. cit., pp. 121-4 (dove per Guittone si schedano l'*ars amandi* e «una storia d'amore che si svolge per gran parte anche per via di dialogo», corrispondente ai sonetti 31-62), si cita Santagata, *Dal sonetto al canzoniere*, cit. (in cui alla centralità di Guittone dal punto di vista formale si potrebbe ora accostare un'influenza diciamo anche 'ideologica'), e si vedano ora anche i contributi citati alla nota 73. Solo in merito alla corona in forma di contrasto è citato Guittone da G. Gorni, «Le forme primarie del testo poetico. 2.3. La collana di sonetti», in *Letteratura italiana*, cit., pp. 485-7 (nel paragrafo 5.3., dedicato alla «Tipologia del canzoniere», pp. 511-8, non si fa cenno di Guittone).

⁷⁷ Cfr. Santagata, op. cit., pp. 136-41, cui si dovrà aggiungere che le canzoni che nella *Vita nuova* interrompono il susseguirsi dei sonetti hanno strofe di 14 versi, tutti endecasillabi in *Donne ch'avete*, un solo settenario in *Li occhi dolenti* e *Sì lungiamente* (questa di una sola strofa!), due soli settenari in *Donna pietosa* (fa eccezione *Quantunque volte*, con strofe di 13 versi di cui 3 settenari):

giudicatezza non può non aver pesato sulla coscienza di Dante; senza arrivare a ipotizzare che tra i moventi della *Vita nuova* vi sia anche una volontà di risposta al canzoniere guittoniano, certo si può sostenere che l'antiguitttonismo di Dante voglia far dimenticare il debito formale e strutturale contratto con un predecessore dai contenuti tanto compromettenti: perché, prima del Guittone morale, quello conosciuto da Dante non era certo (né sarà mai esistito) un Guittone cortese.

LINO LEONARDI
Firenze

cfr. D. De Robertis, *Il libro della «Vita nuova»*, Firenze 1970², pp. 264-6, e poi dello stesso De Robertis l'Introduzione alla *Vita nuova* nelle ricciardiane *Opere minori*, I, 1, cit., p. 12, dove si rinvia al *Fiore*. Ma la valutazione di Santagata, che dopo aver riscontrato la sistematicità della tecnica connettiva tra le rime della *Vita nuova* conclude che «se non avessimo le prose, potremmo dire di aver trovato il primo canzoniere della tradizione occidentale» (p. 140), andrà senz'altro anticipata alla serie laurenziana di Guittone. Sulla *Vita nuova* come soluzione del problema di identità personaggio-poeta rilevato in Guittone torna V. Moleta, «The *Vita nuova* as a lyric narrative», *Forum Italicum* 12 (1978): 369-90.

* Pur avendo già pubblicato una recensione di F. Bruni al volume guittoniano di V. Moleta (*MR* 13 : 305-9), la rivista ha ritenuto opportuno accettare anche questa discussione dello stesso libro, stesa da L. Leonardi. [A. V.]