

Per l'edizione di Guittone d'Arezzo: «Manta stagione veggio» (X)

Lino Leonardi

Per offrire a Paola Manni una delle canzoni di Guittone estraendola dal lavoro in corso per l'edizione critica¹, ho scelto uno dei testi in cui si pone – tra gli altri – un problema di natura linguistica, o più precisamente in cui emerge un aspetto importante per l'interpretazione della sua lingua poetica, anche in relazione a quanto sappiamo circa le isoglosse della Toscana duecentesca: valga anche come omaggio e ricordo dell'importante contributo della festeggiata alla ricostruzione di quel panorama linguistico, alla scuola di Castellani, dove ci siamo conosciuti prima di condividere alcuni viaggi da pendolari di lungo corso².

- ¹ Al lavoro partecipano Vittoria Brancato e Andrea Beretta, cfr. rispettivamente *Per una nuova edizione delle canzoni morali e I sonetti morali di Guittone d'Arezzo nella tradizione manoscritta: appunti per una nuova edizione (con un saggio in appendice)*, in *Guittone morale. Tradizione e interpretazione*, a cura di Lorenzo Geri, Marco Grimaldi, Niccolò Maldina e Maria Rita Traina, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2019, pp. 25-58 e 59-84, oltre a LINO LEONARDI, *Per l'edizione di Guittone d'Arezzo: «Amor, non ò podere»*, in «Studi di filologia italiana», LXXII, 2014, pp. 37-59, a cui in particolare rimando per lo *status quaestionis*. Cfr. ora ID., *Il problema del testo delle rime di Guittone: verso l'edizione critica*, in *Che cos'era e che cos'è un testo di lingua*, a cura di Paola Vecchi Galli, Bologna, Pàtron, 2022, pp. 157-171. Qui ricordo soltanto che le edizioni guittoniane citate di seguito sono quelle di FLAMINIO PELLEGRINI (Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1901) e FRANCESCO EGIDI (Bari, Laterza, 1940). Le versioni dei tre canzonieri principali sono poi pubblicate nelle *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini (CLPIO)*, I, a cura di d'Arco Silvio Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992.
- ² Fra i vari titoli penso naturalmente in primo luogo a PAOLA MANNI, *Testi pistoiesi della fine del Duecento e dei primi del Trecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1990.

1. Tematica

La canzone *Manta stagione veggio* (L 34, Egidi x) è tra quelle del primo Guittone che presentano uno stile sostenuto, un lessico ricercato, una sintassi ellittica: insomma una delle canzoni del cosiddetto *trobar clus* guittoniano. Il canzoniere Laurenziano raggruppa in una serie compatta le quattro canzoni che meglio rispondono a queste caratteristiche, in particolare per l'impostazione artificiosa delle rime. Il nucleo, contraddistinto in tutti e quattro i componenti da rime difficili, è disposto in una successione che sembra tener conto di un grado crescente di difficoltà: la canzone che subito segue la nostra, *Tuttur, s'eo veglio o dormo* (L 35, Egidi xi), è composta tutta di rime equivoche, o equivoche identiche, o equivoche contraffatte, con in più l'estensione dell'identità fonica a sinistra oltre i limiti non solo della rima, ma anche della parola-rima (es. non solo *dormo : d'or mo*, ma *o dormo : ò d'or mo*)³; la canzone ancora successiva, *Voglia de dir giusta ragion mà porta* (L 36, Egidi xii) – definita dalla rubrica del canzoniere come «quivoca», insieme alla seguente –, presenta ognuna delle cinque stanze di nove versi costruita da tre rime con lo stesso radicale, in gran parte equivoche o derivate (I *porta porto porti*, II *conta conto conti*, III *penta pento penti*, IV *visa avisato visi*, V *saggia saggio saggi*, C *parte*); la quarta e conclusiva del gruppetto, *La gioia mia, che di tutt'altre è sovra* (L 37, Egidi xiii), ha addirittura tutti i quaranta versi delle cinque stanze costruiti sul medesimo radicale, *sovrà*, con un sistema assai complesso di alternanza delle quattro uscite *sovrà sovra sovri sovra*, tutte in rime equivoche ed equivoche contraffatte.

La nostra canzone, la prima della mini-serie, è sul piano tecnico meno artefatta, presentando solo un piccolo numero di rime equivoche o frante, e concentrando semmai la difficoltà nella scelta delle rime stesse, molto rare, e nella ricercatezza lessicale e sintattica (vedi oltre). Tale

3 Cfr. LINO LEONARDI, *Per l'edizione di Guittone d'Arezzo: «Tuttur, s'eo veglio o dormo» (xi)*, in *The Values of the Vernacular: Essays in Medieval Romance Languages and Literatures in Dialogue with Simon Gaunt*, ed. by Hannah Morcos, Maria Teresa Rchetta, Henry Ravenhall, Natasha Romanova and Simone Ventura, Roma, Viella, i.c.s.

oscurità non è qui, come altrove⁴, rivendicata da Guittone con formule metapoetiche particolarmente esplicite, anche se nel corso del testo si dichiara la consapevolezza circa l'effetto sviante di una poesia tanto artefatta («or mi piace c'om creda / ch'eo pur ad arte parli», vv. 43-44), e nel congedo non manca un riferimento alla noncuranza nei confronti della possibilità di comprensione da parte del pubblico: «Prenda la mia parola / ciascun sì como vole...» (vv. 61-62). Il fatto è che l'oscurità del dettato è strettamente funzionale alla situazione tematica sviluppata nella canzone, in cui l'amante si deve confrontare per l'appunto con un indefinito "loro", in cui riconosciamo facilmente i *lauzengiers* della tradizione lirica, e deve di conseguenza attuare strategie di dissimulazione cui ben si addice l'adozione di uno stile allusivo e criptico.

Data la difficoltà del testo, anticipo qui una sintesi dello sviluppo del discorso nelle cinque stanze (per una parafrasi letterale si veda oltre, dopo il testo):

- I. Io sono in una duplice condizione rispetto all'opinione pubblica: da una parte si ritiene che io possieda un amore che in realtà non ho, dall'altra non si ha idea della donna che io veramente amo.
- II. Questa situazione, per quanto incerta, mi pare ottima, perché non si può evitare qualche sofferenza; e comunque chi è ritenuto bugiardo, quando poi si riconosce che dice il vero, è da tutti apprezzato, tanto che si condanna chi lo scredita.
- III. Quando poi si verifica che ci si è sbagliati sul conto di qualcuno, si dubita di sé stessi anche di fronte alla verità: nel mio caso si penserà il contrario di ciò che è vero. Chi vuole amare deve ingannare gli altri, come faccio io che non rivelo mai la persona che amo.
- IV. Anzi, mostro di amare un'altra per cui non provo nessun sentimento, e in questo modo tutti ignorano quel che faccio realmente, finché non decido di rivelarmi. Ma ora preferisco lasciar credere che io parli in modo artefatto: non voglio infatti né smentire né confermare ciò che pensano, visto che i discorsi non mi tolgono nulla.

4 Si vedano in particolare i celebri congedi di *Tutto*, *s'eo veglio o dormo* (Egidi XI) per il primo Guittone, e di *Altra fiata aggio già, donne, parlato* (Egidi XLIX) per Frate Guittone.

- V. Mi sta bene che tutti mi ostacolino, perché non ne ho altro che vantaggi, avendo nascosto il mio amore; per cui addirittura volentieri li ringrazio. Non cessino dunque di vivere malamente e di parlare, ne avranno solo disprezzo.
- C. Ciascuno prenda le mie parole come crede, io non mi stanco di loro, che si comportano come previsto, perché tanto non mi possono sottrarre l'amore che possiedo.

Si tratta dunque di una canzone centrata sul tema della dissimulazione in amore, il *celar* dei trovatori, anche se al posto di quel termine tecnico, altrove direttamente utilizzato da Guittone, nell'ultima stanza compare il sinonimo *coverire* (53 «coverto ò me»), peraltro anch'esso di ascendenza trobadorica e perfettamente fungibile come alternativa semanticamente connotata⁵. Il motivo è talmente connaturato alla fenomenologia della *fin'amor*⁶ da essere ben presente anche nel corpus siciliano (bastino Guido delle Colonne, *Amor, che lungiamente m'ài menato*, vv. 50-51 «Ben è gran senno, chi lo pote fare, / saver celare [...]», o Iacopo Mostacci, *Mostrar voria in partenza*, v. 29 «Amor si de' celare»), e da figurare tra le massime più scontate della precettistica amorosa (basti anche qui il verso conclusivo della risposta in bocca di Mastro Bandino a Guittone, nella serie dei sonetti: 29.14 «tutto cела: così porai amare»).

Ma in questa canzone, e non solo, Guittone sviluppa una particolare declinazione del tema del *celar*, quella che il Dante della *Vita nova* cristallizzerà nella formula della 'donna-schermo', una donna verso la quale l'amante indirizza vistosamente le proprie attenzioni per sviare gli os-

⁵ Se vi fosse bisogno di una documentazione di tale sovrapponibilità, si potrebbe citare il sonetto guittoniano 63.12 «Donque, chi 'l vede, in sé *celar* lo dia», che nella testimonianza del ms. Chigiano L.VIII.305 presenta la variante *coverir*: cfr. GUITTONE D'AREZZO, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994, p. 189.

⁶ Per una sintesi di questo motivo nella tradizione in lingua d'oc, cfr. MARIO MANCINI, *Marcabru, i sambuchi e il castello assediato*, in ID., *Metafora feudale*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 107-131. Per i *lauzengiers* ancora utile è la monografia di MARCELLO COCCO, «*Lauzengier*». *Semantica e storia di un termine basilare nella lirica dei trovatori*, Cagliari, Istituto di Lingue e Letterature Straniere, 1980.

servatori malevoli dal suo reale amore. Il tema traspare già dalla prima stanza, ma si fa esplicito nella quarta («Ma 'nn-altra parte fò / d'amor senbranza e modo, / ove non sento pro»), e affiora anche in altri luoghi del corpus giovanile di Guittone. Lo si intravede, credo non a caso, in un'altra delle canzoni ermetiche citate all'inizio, *Voglia de dir giusta racion m'à porta* (XII): l'amante si dichiara «d'amar lei *coverto* e saggio» (v. 41), e l'attacco della quarta stanza sembra alludere allo stratagemma di un altro amore, che leggo secondo l'edizione Pellegrini e con la sua parafrasi: «Deritto so' merzé so che gli avisa / ch'altro per me ben si pensa ed avisa; / ma solamente lei saccio devisa» (vv. 28-30) 'So che la sua mercé drittamente (a ragione) le avvisa (le dà notizia) che per me (da parte mia) si pensa e si ha in vista un altro bene, ma io conosco perfettamente solo lei...'⁷. Con movenze stilistiche talvolta sovrapponibili a quelle della nostra canzone, e ancora in testi dalla marcata oscurità e difficoltà di rime, il tema si ritrova anche nella serie dei sonetti. In particolare i passi paralleli sono evidenti in *Non sia dottoso alcun om, percheo guardi* (66):

66

X 34-39, 49-51

Non sia dottoso alcun om, per ch'eo guardi
a donna, unde li tegna gelosia,
ché *vista fò* che di ciascuna enbardi,
ma non però ch'e' la volesse a mia.

Ché lei che m'à feruto coi soi dardi
non guardo mai sì che parevel sia;
e, solo perché d'essa om non se guardi,
en tante parte amar fò semelia.

Or dirà l'om: «Non ben se'tti guardato:
credendoti covrir, mostrat'ài via
com'omo apprenda el tuo segreto stato».

Per ch'eo dirò già ben certo follia:
ch'eo mi sento *ver' ciò* tanto sennato,
che *qual più pò, più me nocente sia*.

che, là 've amo, n'ò 'n vista
ch'eo mai *facciali vista*
ni cosa c'om far sòle
Ma 'nn-altra *parte fò*
d'amor senbranza e modo,
ove non sento pro

Bono certo mi sape
che *ciascun nocchia me*
quanto pote, ver' ciò;

7 Altre letture e *distinctiones* nell'ed. Egidi e nelle CLPIO, ma direi meno consone al contesto. Per un'analisi puntuale rimando all'edizione critica di prossima pubblicazione.

Ma il tema ricorre anche almeno in altri due sonetti che sono caratterizzati, come la nostra canzone, dalla presenza di artifici del sistema rimico, a riprova della loro funzionalità dissimulatrice. Si tratta del sonetto subito precedente nella serie, *Ai! como ben del meo stato mi pare* (65), le cui parole-rima hanno tutte la stessa radice *par* e dove l'esigenza di *coverire* (v. 10) dai *noiosi* (v. 6) è soddisfatta tramite una donna-schermo indicata anche qui dal lemma generico *parte* («Ch'eo mostro amor in parte, che me spare, / e là dov'amo quasi odioso paro», vv. 3-4), e del sonetto *Già lungiamente sono stato punto* (79), tutto su rime equivoche e per di più anche interne, dove per sviare la *noiosa gente* (v. 2) l'amante si propone di fare come il *bono arcero* (v. 9) che mostra di indirizzare il tiro verso un bersaglio (ancora *parte*) diverso da quello effettivamente considerato: «face – fa de fedire in tale parte, / sparte – di ciò, u' non par badi, fede» (vv. 10-11)⁸.

Quest'ultimo caso ha inoltre un evidente parallelo nel sonetto di Megliore degli Abati, *Sì come il buono arciere a la battaglia*⁹, dove anche è questione di sfuggire alla *noiosa indivinaglia* (v. 7) e ai *noiosi falsi malparlanti* (v. 12), e l'amante si propone di fare come il *buon arciere* (v. 1) «che tragge l'arco e mostra che gli caglia / di tal ferir che no gli sta conforto, / e gira mano e poi fere in travaglia / a tal che de l'arciera no è acorto» (vv. 3-6), e quindi dichiara: «Ché faccio vista d'amare e sembianti / e mostro in tale loco benvoglienza / che giamai non vi scese il mio coraggio» (vv. 9-11). L'indiscutibile contatto fra i sonetti di Guittone e di Megliore è consolidato dal fatto che proprio a un «bon messer Meglior» è inviata per l'appunto la canzone XII più sopra citata, con una formula che allude al valore poetico del destinatario («Va, canzon, s'el te piace, da mia parte / al bon messer Meglior...», vv. 47-48). Contini giudicava il sonetto di Megliore di «aspetto sicilianamente arcaico», tanto da supporre dubitativamente che tra i due fosse Guittone a riprenderne il motivo,

⁸ Per un commento più articolato a questi sonetti cfr. GUITTONE D'AREZZO, *Canzoniere. I sonetti d'amore*, cit., *ad locum*.

⁹ Cfr. *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll., I, p. 375; poi ed. MARCO BERISSO in *I poeti della scuola siciliana*, III. *Poeti siculo-toscani*, ed. diretta da Rosario Coluccia, Milano, Mondadori, 2008, pp. 410-414.

e non viceversa¹⁰; ma naturalmente non possiamo escludere la derivazione inversa, come sembra ritenere Berisso, data la cronologia nota di Megliore (più o meno contemporaneo di Guittone, e vivo ancora nel 1304)¹¹.

La questione del primato tra i due testi non è del tutto irrilevante, se si considera che del tema della donna-schermo non risultano attestazioni in ambito siciliano, e che queste sono dunque le prime sue apparizioni italiane nel retroterra della *Vita nova*. Comunque sia, anche ammettendo la priorità di Megliore, la presenza non isolata del tema presso Guittone, e in particolare nella nostra canzone che dobbiamo pensare nota a Dante (vedi oltre), indicano nei suoi testi un verosimile precedente del motivo che nel libello dantesco è declinato ampiamente. Il dato è interessante perché finora – salvo errore, sempre in agguato nella sterminata bibliografia dantesca – per l'espedito narrativo che occupa buona parte della prima metà del prosimetro non sono state indicate 'fonti' precise che siano passate in giudicato. I commenti più recenti si limitano a indicare il motivo come tradizionale nella prassi cortese, suggerendo riscontri con il *De amore* di Andrea Cappellano o con il *Roman de la Rose* che in realtà non paiono particolarmente pertinenti¹²; solo Gorni rinvia al citato sonetto 66 di Guittone, mentre per

10 *Poeti del Duecento*, cit., p. 375. Il sonetto di Megliore era associato, con le solite argomentazioni improbabili, a una tenzone con vari sonetti siciliani da SALVATORE SANTANGELO, *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini*, Genève, Olshki, 1928, pp. 311-319, 333-334.

11 Cfr. *I poeti della scuola siciliana*, III. *Poeti siculo-toscani*, cit., p. 412; per la cronologia di Megliore cfr. ancora CLAUDE MARGUERON, *Recherches sur la vie et l'œuvre de Guittone d'Arezzo*, Paris, PUR, 1966, pp. 233-234.

12 Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, 1/1, a cura di Domenico De Robertis e Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984, p. 47; DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, Introduzione, revisione del testo e commento di Stefano Carrai, Milano, Rizzoli, 2009, pp. 9-10; DANTE ALIGHIERI, *Le opere*, I. *Vita nuova*, Rime, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, Introduzione di Enrico Malato, I. *Vita nuova*, *Le rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, Roma, Salerno Editrice, 2015, p. 98. Il passo del *De Amore* (I 6) in realtà prescrive di non rispondere alle richieste di altre donne elargendo «beneplacita obsequia» se non «vestrae contemplationis intuitu», tacendone il vero motivo, quindi senza alcun accenno ad intenzionalità

trovare l'indicazione di precedenti trobadorici bisogna risalire al commento di Giovanni Melodia (1905), che riassumeva i dati raccolti per lo più da Francesco Torraca, comprensivi del riferimento alla nostra canzone e agli altri sonetti guitoniani sopra menzionati¹³. I riscontri dal repertorio in lingua d'oc (Arnaut Daniel, Gaucelm Faidit, Guillem de Cabestaing, Cadenet, forse Folquet de Marselha) sono in effetti molto generici, e soprattutto si tratta di accenni, per lo più allusioni a un 'altrove' con cui si indicano amori di copertura non meglio determinati (es. «ez eu am vos, e-m vauc aillors feignen», Peire Bremon Ricas Novas, BdT 330,8 v. 5), rispetto ai quali l'elaborazione reiterata che troviamo in Guittone e tanto più poi la complessa narrazione dantesca risultano incomparabili. Anche un recente articolo sul tema di Lorenzo Mainini si limita a evocare alcuni testi trobadorici in cui compare genericamente la situazione della donna-schermo, allegando anche le *razos* di alcuni componimenti di Pons de Chaptol e di Guillem de Cabestaing¹⁴.

Quest'ultimo testo è in effetti il più significativo, come aveva ben visto Luciano Rossi in un contributo rimasto in ombra nell'esegesi dantesca¹⁵: il tema è sviluppato in effetti solo nella redazione della

dissimulativa; i versi del *Roman de la Rose* (ed. Langlois, vv. 2384-2389) suggeriscono di recarsi spesso davanti alla casa dell'amata nel tentativo di incontrarla, senza però lasciar capire il motivo di quell'andirivieni, e quindi cercando «autre ochaison que cele / qui cele part te fait aler», senza parlare di altre donne.

- 13** Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996, p. 31; *La vita nuova di Dante Alighieri*, con introduzione, commento e glossario di Giovanni Melodia, Milano, Vallardi, 1905, pp. 48-49.
- 14** Cfr. LORENZO MAININI, *Schermi e specchi: intorno a Vita nova 2, 6-9 e ad altre visioni dantesche*, in «Critica del testo», XIV, 2011, pp. 147-178: 155-157. Nella *raza* di Pons (relativa a BdT 375,14, 18 e 20) in realtà la finzione d'amore per un'altra donna da parte del poeta è motivata dal desiderio di mettere alla prova i sentimenti della vera amata, non di nascondere i propri: cfr. JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Nizet, 1973, pp. 314-320.
- 15** Cfr. LUCIANO ROSSI, *Il cuore, mistico pasto d'amore: dal «Lai Guirun» al «Decameron»*, in *Studi provenzali e francesi* 82, L'Aquila, Japadre, 1983, pp. 28-128: 112-115.

razo tramandata dal canzoniere trobadorico P (Laur. Pl. 41.42)¹⁶, dove è dettagliatamente narrato il tentativo di Guillem di sviare i sospetti del marito dell'amata, il suo signore Raimondo di Rossiglione, fingendo l'amore per la sorella di lei. Per cogliere l'interesse di questo precedente vanno considerati due aspetti collaterali. In primo luogo, la vicenda della finzione impreziosisce nel manoscritto P il racconto che è comune alle altre versioni della *razo*: è la celebre storia della tragica morte di Guillem per mano di Raimondo, che fa servire il suo cuore in pasto all'ignara moglie, con una declinazione del motivo del cuore mangiato che costituisce il precedente più prossimo alla visione posta da Dante all'inizio della *Vita nova*, poco prima dell'episodio dello schermo (III 5-6 «E ne l'una de le mani mi pareva che questi tenesse una cosa la quale ardesse tutta, e pareami che mi dicesse queste parole: "Vide cor tuum". E quando elli era stato alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per suo ingegno, che le faceva mangiare questa cosa che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente»). L'altro elemento che contribuisce a indicare la *razo*, nella forma tramandata dal solo P, come una fonte d'ispirazione per la *Vita nova* è il fatto che proprio alla tradizione trobadorica confluita tra l'altro in quel canzoniere si fanno risalire le conoscenze occitane del primo Dante¹⁷.

¹⁶ Cfr. JEAN BOUTIÈRE, ALEXANDER H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours*, cit., pp. 544-555.

¹⁷ Cfr. almeno STEFANO ASPERTI, *Carlo d'Angiò e i trovatori. Componenti «provenzali» e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo, 1995, pp. 186-211; STEFANO RESCONI, *La Toscana occidentale, i trovatori e il Dante "malaspiniiano": un percorso tra ricezione e autobiografia letteraria*, in *Dante e la Toscana occidentale: tra Lucca e Sarzana (1306-1308)*, a cura di Alberto Casadei, Paolo Pontari, con la collaborazione di Matteo Cambi, Pisa, Pisa University Press, 2021, pp. 413-433; RICCARDO VIEL, *Stratigrafia e circolazione dei canzonieri trobadorici in Toscana: il punto su alcuni recenti contributi*, in «Critica del testo», XIX, 2016, pp. 255-276; ID., *La lirica tra Provenza e Toscana. Contatti di culture e tradizioni manoscritte nel XIII e XIV secolo*, in *Toscana bilingue (1260 ca.-1430 ca). Per una storia sociale del tradurre medievale*, a cura di Sara Bischetti, Matteo Lodone, Cristiano Lorenzi e Antonio Montefusco, Berlin, De Gruyter, 2021, pp. 47-58; ID., *Dante e la lirica francese e provenzale*, in *La biblioteca di Dante*, Atti del Convegno, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 7-9 ottobre 2021, Roma, Bardi, 2022, pp. 167-238.

Ma si dovrà a questo punto ricordare che dietro quel canzoniere si intravedono anche ambienti della Toscana duecentesca molto vicini a Guittone¹⁸: non è possibile sviluppare qui questo nodo del rapporto trovatori-Guittone-Dante, ma certo la plausibile conoscenza di quella *razo* da parte di entrambi i poeti italiani apre la strada all'ipotesi che anche l'insistenza di Guittone sul tema della donna-schermo, così esile nella lirica in lingua d'oc, sia stata stimolata proprio da quel macroscopico precedente, e che nella scelta narrativa di Dante agisse non solo la memorabilità della *razo* ma anche la ripresa guittonianiana del tema.

2. Metrica

La canzone conta cinque stanze e un congedo, ed è tutta composta di settenari, secondo un modello già siciliano (è la «canzonetta» del Notaiò, *Meravigliosamente* v. 55)¹⁹ che Guittone adotta anche per altre due sue canzoni difficili, *II Amor, non ò podere*, con *retrogradatio* delle rime²⁰, e la già menzionata *XI Tuttor, s'eo veglio o dormo*, subito seguente nell'ordine di L²¹. Quanto alla struttura rimica, mentre le altre due adottano schemi elementari, con fronte su due rime incrociate o su tre rime alternate e sirma a distici baciati (II *a b b a; c c d d e e*; XI *a b c, a b c; d d e e f f*), come base per i complessi artifici di *retrogradatio* o di equivocità, la

18 Cfr. GUITTONE D'AREZZO, *Canzoniere. I sonetti d'amore*, cit., pp. XVI-XVII; poi LUCIANA BORGHI CEDRINI, *Una "cobla" di Peire Milo e un sonetto guittonianiano*, in *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni e Sergio Vatteroni, Pisa, Pacini, 2006, pp. 261-281; GIUSEPPE NOTO, *Florilegi di "coblas" e tendenze della letteratura in volgare italiano: osservazioni sulle raccolte e sulle seriazioni di poesie nell'Italia tra Duecento e Trecento*, in «*Liber*», «*fragmenta*», «*libellus*» prima e dopo Petrarca. In ricordo di d'Arco Silvio Avalle, a cura di Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 93-106.

19 Cfr. ROBERTO ANTONELLI, *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1984, pp. 150-151.

20 Cfr. LINO LEONARDI, *Per l'edizione di Guittone d'Arezzo: «Amor, non ò podere»*, cit.

21 Cfr. ID., *Per l'edizione di Guittone d'Arezzo: «Tuttor, s'eo veglio o dormo» (XI)*, cit.

nostra canzone presenta una seriazione rimica meno scontata (*a b c, c b a; d e e f f d*): non tanto nella sirma, dove il modulo per cui le due coppie *e e f f* sono racchiuse tra due rime *d* è molto usato da Guittone, quanto per la fronte, con la sequenza speculare dei due piedi, *a b c, c b a*. Questa soluzione non solo è unica nel corpus di Guittone²², ma è anche molto rara nella tradizione precedente.

Fra i Siciliani c'è un unico caso²³, e anche fra i trovatori Frank registra solo quattro schemi, 807-810, ciascuno rappresentato da un solo testo, per lo più in attestazione unica e periferica²⁴, salvo la canzone pluritestimoniata di Richart de Berbezill BdT 421,3 *Atressi cum Persavaus*, con schema però tutt'altro che omometrico (si alternano versi di 7 5 4 6 10 3 sillabe) e tematicamente senza apparenti contatti con la nostra, sebbene Guittone potrebbe averla avuta conosciuta, se non altro per la ripresa del motivo del silenzio di Perceval, che apre il testo di Richard, nella quinta stanza della sua *Amor, tanto altamente* (XXI). Il motivo è talmente emblematico della vicenda del Graal, da Chrétien in poi, che la sua menzione potrebbe essere poligenetica, ma si dovrà ricor-

22 Tra le canzoni morali si registreranno schemi anomali (ma non speculari come il nostro) nella fronte delle canzoni XL *Padre dei padri miei e mio messere* (A B C, c A B) e XLVII *Magni baroni certo e regi quasi* (A B C, B C A).

23 Il secondo testo registrato nel repertorio di ROBERTO ANTONELLI, *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, cit. (324:1 A b C, C b A; D d E E F F) è l'anonima *Lo dolce ed amoroso placimento*, che nel canzoniere Vaticano occupa il numero 127, nella parte finale del fascicolo di Guinizelli e Bonagiunta, subito prima dei fascicoli guittonianiani, e non è dunque ascrivibile al corpus siciliano. Anche nella poesia toscana si trova solo un altro esempio per questa struttura della fronte (cfr. ADRIANA SOLIMENA, *Repertorio metrico dei poeti siculo-toscani*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2000, 376:1 A B C, C B A; D d E e F f G G): l'anonimo lamento di un carcerato, *Lasso taupino en che punto crudele*, per il quale è stata avanzata una possibile attribuzione a Panuccio dal Bagno, e che è conservato in una sezione del canzoniere Laurenziano (L 105) che accoglie testi certo successivi alla nostra canzone: cfr. LINO LEONARDI, *Il canzoniere Laurenziano. Struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore*, in *I canzonieri della lirica italiana delle Origini*, IV. *Studi critici*, a cura di Lino Leonardi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 155-214: 201-202.

24 Cfr. ISTVAN FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1966, schemi 807-810: Guilehm Peire de Cazals BdT 227,3, solo in C; Bernart de Bondeilh BdT 59,1, solo in M; il tardo Cerveri di Girona BdT 434a.68, solo in Sg.

dare che quella canzone guittoniana, che interagisce profondamente con la tradizione siciliana (adottando lo schema metrico di *Madonna, dir vo voglio* del Notaio), è indirizzata nel congedo a Mazzeo di Ricco: uno dei rarissimi casi di interazione esplicita tra la prima lirica toscana e l'esperienza federiciana²⁵.

Ora proprio a Mazzeo si deve l'unica canzone siciliana che applica la fronte speculare sulle tre rime *a b c*, *Amore, avendo interamente voglia* (Antonelli 320:1 *A B C, C B A; d E f E F*). Si tratta di una *mala canso*, una canzone di commiato nei confronti di una donna troppo orgogliosa e responsabile di *fallimento* (v. 23)²⁶, laddove la nostra canzone guittoniana lascia trasparire una totale fiducia nel rapporto amoroso, coperto dalla dissimulazione (v. 12 «lì viv' [u'] bono samme»). Che la particolarità metrica sia il segno di una volontà di contrapposizione a quel testo di Mazzeo suggeriscono inoltre almeno due spunti non banali. Guittone apre la sua canzone con l'immagine di chi è accusato senza motivo, esibendo in rima equivoca il lemma *colpa* (vv. 1-5), ed è esattamente lo stesso motivo che apre l'ultima stanza della canzone di Mazzeo, dopo aver annunciato il proprio abbandono dell'amata, rarissimo precedente della rima in OLPA: «Di ciò mi pesa ch'io non son colpatò, / e son danato come avesse colpa» (vv. 45-46, in rima derivativa con *iscolpa* 50). L'ipotesi che Guittone intenda presentare la propria vicenda come antitetica, in positivo, rispetto a quella delineata nella canzone di Mazzeo, trova un ulteriore argomento nell'attacco della seconda stanza,

²⁵ Cfr. FRANCESCO FILIPPO MINETTI, *Sondaggi guittoniani. Rifacimenti della vulgata laterziana, con l'aggiunta della missiva di Finfo*, Torino, Giappichelli, 1974, pp. 45-55; ROBERTO ANTONELLI, *Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini*, 1. *Le canzoni*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», 13, 1977, pp. 20-126: 81-85; MARCELLO CICCUTO, *Meo e Guittone*, in ID., *Il restauro dell'Intelligenza e altri studi dugenteschi*, Pisa, Giardini, 1985, pp. 159-191; LINO LEONARDI, *Tradizione e ironia nel primo Guittone: il confronto con i Siciliani*, in *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*, Atti del Convegno internazionale di Arezzo, 22-24 aprile 1994, a cura di Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, 1995, pp. 125-164: 148-162.

²⁶ Si veda il commento di FORTUNATA LAELLA in *I poeti della scuola siciliana*, II. *Poeti della corte di Federico II*, ed. diretta da Costanzo Di Girolamo, Milano, Mondadori, 2008, pp. 661-670.

dove la situazione dell'amante è definita col termine *aventura* in accezione positiva ('fortuna, buona sorte': «Ma certo *eo me lo tollo / ad aventura troppo, / perché gran ben me 'l credo*», vv. 13-15), quando lo stesso lemma definisce nella prima stanza della canzone di Mazzeo l'illusorio stato di gioia che è venuto ormai definitivamente meno: «Ben *mi tevìa bene aventuroso / s'io nonn-avesse aconcepata doglia / de la nostra amoroza benenanza*», vv. 4-6).

Questo più che probabile confronto di Guittone con l'unico testo siciliano in cui compare la rima OLPA²⁷ potrebbe inoltre essere messo in relazione anche con l'unica attestazione trobadorica della stessa rima, anche qui in forma derivativa, nella *cobla* di Bertran Carbonel, *Mays falh qui blasma ni encolpa* BdT 82,61 (trasmessa nel canzoniere P, di cui abbiamo già detto), dove in effetti il tema è proprio quello delle accuse infondate messe in giro dai *maldizen*: «*Mays falh qui blasma ni encolpa / autruy de so que-l porta crim / que aquel que non porta colpa; / per qu'ieu los maldizens n'encrim [...]*» (vv. 1-4).

Quella rima così peregrina, isolata nella canzone di Mazzeo e nella *cobla* di Bertran, è invece parte di un sistema esibito di *rimas caras* nella canzone di Guittone. Come abbiamo anticipato all'inizio, qui la difficoltà delle uscite in rima non è estrema come in altre prove del Guittone oscuro: le rime equivoche sono solo quattro (2:5 *colpa*, 34:35 *vista*, 38:41 *modo*, ma vedi oltre, 50:53 *me*), una identica (37:42 *fò*), una equivoca contraffatta (51:52 *cci ò : ciò*), una franta (13:18 *tollo : so-llo*), una in tmesi (39-40 *pro : tro- / -c'*, calco dell'occit./afr. *tro(s)que*), quattro derivate, o meglio tre con una ripetizione (10:11 e 25:30 *pensa : despensa*, 14-:17 *troppo : stroppo*, 22:23 *dice : mesdice*), e due ricche (15:16 *credo : fredo*, 43:48 *creda : preda*), mentre le restanti venti non presentano alcun artificio particolare. Salvo che sono quasi tutte rime rare, per lo più con consonanti forti o con nessi consonantici, e comunque inedite rispet-

27 Solo altre due occorrenze si registrano nel corpus prestilnovistico, nello scambio di canzoni per le rime tra Galletto Pisano, *Credeam' essere lasso*, vv. 46-47 *colpa : colpa*, e Lunardo del Guallacca, e *Sì come 'l pescio al lasso*, vv. 46-47, *colp'à : mescolpa*, sempre attorno al tema delle accuse ingiustificate; sul rapporto di questo scambio con le canzoni difficili di Guittone rinvio a LINO LEONARDI, *Per l'edizione di Guittone d'Arezzo*: «*Tutto, s'eo veglio o dormo*» (XI), cit.

to al retroterra siciliano: se si eccettuano le rime in OLPA, ANDE, EDO, ICE, OLE, ISTA, IGIO/EGIO, OIA, che hanno precedenti nel corpus federiciano (in genere però solo con una sola attestazione o poco più, come abbiamo visto per OLPA), tutte le altre sono documentate per la prima volta in questa canzone (EGGIO, AMME, ENGO, OLLO, OPPO, ALSO, OSTO/USTO, ABBO, ò, EDA, ARLI, É) o registrano un'occorrenza coeva solo nella tessitura ricercata del *Tesoretto* o del *Favolello* (ENSA, ICIO, ESSO, ODO/UDO, ERMO, APE, OLLA, OLA, ANCO), per poi essere variamente riprese nella stagione della sequela guittoniana (Panuccio, Monte, Chiaro, etc.) e per ritrovarsi quasi tutte nel repertorio onnicomprensivo della *Commedia*²⁸.

È dunque una selezione analoga a quella operata da Guittone nella già più volte citata canzone *Tuttur, s'eo veglio o dormo*, anch'essa di soli settenari, e non sarà casuale se le serie di rime adottate per i due testi, tutte parimenti difficili, non si sovrappongono se non in misura minima (rime ò, É, ODO, OIA, OLA, nella nostra canzone opportunamente dislocate nella seconda parte del componimento, stanze IV-V e congedo). In *Tuttur, s'eo veglio o dormo* le rime consentono di rintracciare un percorso che porta verso la tradizione trobadorica, o meglio verso alcune rime rarissime anche in quel contesto, con riprese anche puntuali in particolare dal repertorio di Arnaut Daniel e di Marcabru²⁹. In *Manta stagione veggio* non traspare un'intenzione analoga: il riscontro con il rimario trobadorico registra per lo più uscite piuttosto comuni e, a parte il caso di Bertran Carbonel per l'*hapax* OLPA, anche le poche rime di attestazione limitata in lingua d'oc non sembrano individuare contatti significativi³⁰.

28 In particolare la ripresa delle parole-rima *sermo* (*Inferno* XIII 138, *Paradiso* XXI 112) e *pande* (*Paradiso* XV 63, XXV 20) è segnalata da NIEVO DEL SAL, *Guittone (e i guittoniani) nella «Commedia»*, in «Studi danteschi», LXI, 1989 [ma dicembre 1994], pp. 109-152: 115.

29 Cfr. LINO LEONARDI, *Per l'edizione di Guittone d'Arezzo: «Tuttur, s'eo veglio o dormo» (XI)*, cit.

30 Un unico precedente ha la rima ARLE (col rimante *parlle*), nell'incipit di un serventesse di Raimon de Tors, *Ar es dreitz q'ieu chan e parlle* (BdT 410,3); attorno alle cinque occorrenze si contano per le rime ERM, ISTA, OI/OJA, OLA, OP, OST, mentre tutte le

3. Lingua

Tuttavia la tessitura così ricercata delle uscite in rima suggerisce qualche riflessione di natura linguistica. Non è certo il caso di affrontare qui il problema della lingua di Guittone nelle sue coordinate generali, ma – come accennavo in apertura – la nostra canzone rivela alcuni tratti che sono stati variamente considerati nella bibliografia relativa, e che richiedono dunque qualche precisazione. I fenomeni in questione riguardano infatti la rima, e sono dunque sensibili per la definizione delle opzioni linguistiche dell'autore³¹.

In primo luogo, l'elevato tasso di difficoltà delle clausole, corrispondente alla rarità della loro attestazione nel repertorio precedente, implica in alcuni casi qualche apparente forzatura fonetica, o meglio l'adozione di esiti non scontati. È il caso della fronte della seconda stanza: troviamo 16 *fredo*, prima attestazione in rima nella lirica italiana, con la consonante debole che consente la rima con 15 *credo* (il lemma, nella forma *freddo*, ricomparirà in rima con sé stesso nella sestina doppia dantesca, *Amor, tu vedi ben che questa donna*, rima D, e poi, irrelato, in *Lo doloroso amor che mi conduce* 22); e subito dopo troviamo 17 *stropo* con metatesi per *storpio*, 'storpio' e quindi 'danno, noia, guaio contrarietà' (CLPIO, p. CCLIII), in rima poi anche nel Guittone convertito (*inc. Giudice Gherardo, ah me, che stropo*, Egidi 223). 'Forzature' tutto sommato non straordinarie, nella prassi dell'artificiosità guittoniana, se non che in

altre hanno attestazioni plurime (salvo forse ICIO, che pare senza precedenti): cfr. *Rimario trobadorico provenzale*, I. *Indici del «Repertoire» di I. Frank*, a cura di Pietro G. Beltrami con la collaborazione di Sergio Vatteroni, Pisa, Pacini, 1988, da integrare con il *Dizionario rimico* contenuto in GIOVANNA SANTINI, *Tradurre la rima. Sulle origini del lessico rimico nella lirica italiana del Duecento*, Roma, Bagatto, 2007, pp. 217-285.

31 Fuori rima, si registra in L al v. 2 l'insolito esito della tonica in *sansa* 'senza', che non dovrebbe appartenere né ai tratti caratteristici dell'aretino (autore?) né a quelli del pisano (copista): parla dunque di «un occasionale fenomeno assimilativo» GIOVANNA FROSINI, *Appunti sulla lingua del canzoniere Laurenziano*, in *I canzonieri della lirica italiana delle Origini*, IV. *Studi critici*, a cura di Lino Leonardi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 247-297: 275. Si veda del resto *sensa* poco dopo, v. 17.

questa canzone si affiancano ad almeno altre tre uscite che documentano una fenomenologia d'eccezione.

Si tratta delle ben tre rime di vocale aperta con vocale estrema, è : I e ò : U, che configurano la cosiddetta rima guittoniana, già definita 'aretina'. I casi in questione sono 20 *giusto* : 21 *tosto*, 38 *modo* : 41 *modo*, 55 *servigio* : 60 *desprigio* (nonostante nel secondo e nel terzo la forma del ms. L annulli l'anomalia, come vedremo subito). È noto che l'eziologia geolinguistica di questa fenomenologia, ignota ai modelli siciliani, fu proposta da Napoleone Caix e discussa ancora nel 1913 in un celebre intervento di Ernesto Giacomo Parodi³², che aveva esperito un sistematico tentativo di ricondurre tutte le forme coinvolte nel corpus di Guittone a un esito fonetico che consentisse di postulare la regolarità dell'identità in rima (ad esempio, per *servigio* : *desprigio*, suggerendo di «leggere forse *despriso*, suppergiù il fr. *mépris*, e *serviso*», ivi, p. 173), mentre sarà poi Contini a sostenere la natura meramente culturale, non necessariamente linguistica, di tali corrispondenze, e a proporre appunto la definizione di 'rima guittoniana'³³. In realtà per la prima delle nostre coppie, *giusto* : *tosto*, Parodi aveva dovuto gettare la spugna, e parlare di «inesattezze di Guittone, per le quali non c'è rimedio» (ivi, p. 182); e anche per la seconda, giusta l'interpretazione che credo di dover dare a 41 *modo* come voce del verbo *mudare* (vedi oltre), la rima è inevitabilmente tra ò e U.

C'è semmai un'altra questione che emerge da questa casistica, e cioè se, come aveva proposto Contini e come è ormai invalso per la rima siciliana, si debbano adottare nell'edizione le uscite apparentemente irregolari al posto di quelle normalizzate in rima perfetta: *noi* : *altrui*, oppure *nui* : *altrui*? *lume* : *come*, oppure *lome* : *come*? (prendo a

³² ERNESTO GIACOMO PARODI, *Rima siciliana, rima aretina e bolognese* [1913], in ID., *Lingua e letteratura. Studi di teoria linguistica e di storia dell'italiano antico*, a cura di Gianfranco Folena, Venezia, Neri Pozza, 1957, 2 voll., I, pp. 152-188: 171-183.

³³ Tra i vari luoghi, cfr. in particolare GIANFRANCO CONTINI, *Rapporti fra la filologia (come critica testuale) e la linguistica romanza* [1970], in ID., *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, pp. 149-173: 157-158, e poi in ID., *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di Giancarlo Breschi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007, 2 voll., I, pp. 75-97: 81-83; ma già nei *Poeti del Duecento*, cit., I, p. 201.

esempio i due tipi di rima siciliana che penetrano fino nella *Commedia* e nei *Rerum vulgarium fragmenta*). Contini faceva risalire la pratica normalizzatrice alla Raccolta Aragonese, ma in effetti essa è già ben attestata nel copista del canzoniere Laurenziano Redi 9, e Castellani l'aveva riscontrata nei pochi testi autografi due-trecenteschi verificabili³⁴. Tuttavia la sua ipotesi, di considerare queste forme non come normalizzazioni grafiche ma come originarie uscite fonetiche per garantire rime 'perfette', non ha finora registrato consensi diffusi. Per la nostra canzone, dove il problema si estende oltre i limiti della rima siciliana per i tre casi sopra citati, si tratterebbe di considerare 60 *desprigio* e 41 *modo* come adattamenti del copista per *despregio* e *mudo*, eventualmente da ripristinare nel testo critico (oppure, al contrario, di normalizzare l'uscita che il copista presenta come non uniforme, e inventare un 20 **giosto* per garantire la rima con 21 *tosto*?). La questione dovrà essere affrontata più in generale in altra sede, riprendendo l'intera casistica di L e verificando la plausibilità dell'interpretazione di Castellani su larga scala³⁵; per il momento conservo a testo le soluzioni del copista.

Queste particolare concentrazione di rime "guittoniane" nella nostra canzone, che si aggiunge alle "forzature" fonetiche in un contesto comunque tutto difficile, induce a relativizzare la connotazione geolinguistica che è stata attribuita a un'altra rima, 32 *gabbo* : 33 *farabbo*. In realtà la lezione *farabbo*, del solo R, non è affatto sicuro che sia da preferire all'alternativa *fatt'abbo* LV, ma vi sono argomenti per ritenerla originaria (vedi oltre), e in quanto tale è stata considerata un tratto significativo per connotare le scelte linguistiche di Guittone. Giudicato infatti come tratto tipico dell'area toscana occidentale³⁶, il morfema rivelerebbe la presenza, nell'impasto linguistico originario del corpus guittoniano, di una componente pisana, accanto a quella aretina di cui l'analisi stratigrafica degli antichi canzonieri consente di rilevare di-

³⁴ Cfr. ARRIGO CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana*, I. Introduzione, Bologna, il Mulino, 2000, pp. 504-534.

³⁵ Cfr. intanto gli elenchi commentati di una vasta casistica, non solo guittoniana, in CLPIO, pp. CCXXXVI-CCXXXIX.

³⁶ Cfr. ARRIGO CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana*, cit., pp. 328-329.

verse presenze: e questo dato starebbe a confermare la municipalità della visuale di Guittone, giusta la condanna dantesca nel *De vulgari eloquentia*³⁷. In altra sede ho però rilevato come proprio quella forma del futuro si trovi anche in altri testi lirici (Rustico, Cecco, anche il Laudario Cortonese) trascritti da altri copisti, senza alcun riferimento all'area occidentale, tanto da far pensare piuttosto a una componente entrata precocemente nella lingua poetica toscana, magari con connotazione espressiva, e verosimilmente priva di referenzialità geolinguistica³⁸. Che l'unica occorrenza di questo futuro in *-abbo* certificata dalla rima con *gabbo* appaia nella serie rimica della canzone *Manta stagione veggio*, che abbiamo visto così caratterizzata da forte espressività e ricercatezza, è a mio parere un ulteriore argomento che ne depotenzia il valore di testimonianza arealmente connotata.

4. *Recensio e constitutio textus*

La canzone è attestata in tre dei quattro canzonieri duecenteschi:

- L Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9, f. 64v (L34, tra le «chanson d'amore»), rubrica: «G. d'Aresso».
- R Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2533, f. 12r-v (L16, tra le «cansone d'amore»), rubrica: «f. Guittone».
- V Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3793, f. 48v (V155), rubrica: «Guittone medesimo».

37 Cfr. GIOVANNA FROSINI, *Note linguistiche sul manoscritto Riccardiano 2533 di Guittone*, in *Il canzoniere Riccardiano di Guittone (Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2533)*, a cura di Lino Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 59-92: 86-87; poi anche EAD., *Antologie guittoniane*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, Atti del Convegno internazionale di Roma, 27-29 ottobre 2014, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 55-80: 74-79.

38 Cfr. LINO LEONARDI, *L'innovazione linguistica fra storia della tradizione e critica del testo*, in *Innovazione linguistica e storia della tradizione. Casi di studio romanzi medievali*, a cura di Stefano Resconi, Davide Battagliola, Silvia De Santis, premessa di Maria Luisa Meneghetti, Milano, Mimesis, 2020, pp. 15-39: 23-24.

Come accade anche per altri testi del *trobar clus* guittonianiano trasmessi in più di un manoscritto, non solo è arduo interpretare esattamente il significato letterale di ogni passaggio, ma anche il comportamento di ciascun copista è condizionato da tale difficoltà di partenza, con il risultato che l'identificazione degli errori, e degli errori congiuntivi in quanto monogenetici, si rivela ancor più problematica del solito³⁹.

La configurazione stemmatica che ci aspettiamo, vista la sua ricorrenza lungo tutto il corpus di Guittone, cioè la congiunzione di LR contro V, è comunque ben documentata dalla comune omissione del v. 53; altre lezioni presenti in entrambi i manoscritti e considerabili come sviste, tanto da essere corrette anche da Avalle nell'edizione di L per le CLPIO, sono ai vv. 22 *lei* per *lui*, 26 *trava* per *trova*, 40 *e se* (*e-sse* R) per *e sî*, 42 *so* per *sa*.

Uno snodo più articolato in cui l'opposizione LR vs V coinvolge la rima si registra nella fronte della terza stanza, tra i vv. 25-30. Il tema qui sono gli effetti del depistaggio attuato dall'amante, per cui i detrattori non sanno più a che cosa credere. A tale contesto corrisponde bene la lezione di V (a patto di correggere la svista per cui, al v. 26, fraintende *de van* LR e scrive *davanti*: così fanno Pellegrini ed Egidi): «Poi l'omo lo suo pemsso / trova *de van* giudicio» 'Quando ci si accorge che il proprio pensiero è fondato su un giudizio sbagliato...', e poi al v. 30 «sî mi sono bene dispemsso!» 'così mi sono ben accomodato e disposto' (Pellegrini). La lezione di LR presenta alcune differenze, prima fra tutte (e probabilmente responsabile della rimodulazione avvenuta, difficile dire se da parte del modello di LR o da parte di V) quella che investe la rima: «E poi, c'omo el sa o *pensa*, / trova *de van* giudicio / [...] / fi' me, so ben, *despensa!*». Anche tale formulazione può essere ricondotta al significato atteso, intendendo 25 *c(he)* 'ciò che'⁴⁰: 'E quando uno trova

39 Ricordo che la canzone, nella versione di L, è il primo testo interamente parafrasato nel «Quaderno di traduzioni» che Avalle ha inserito alla fine del volume delle CLPIO, pp. 839-851: 841.

40 Questa lettura mi pare preferibile, ottenendo lo stesso significato, a quella di Avalle che mette virgola dopo *omo* e nell'*Introduzione* alle CLPIO, p. CLXXV, suppone una proposizione relativa in asindeto: «E poi c'omo, [*quello che*] e' -l sa o pensa, / trova

che ciò che egli sa o pensa (di sapere) è fondato su un giudizio sbagliato... per quanto mi riguarda, lo so bene, ci sarà un pensiero distorto, un fraintendimento'. A sfavore di questa soluzione si potrebbe addurre l'argomento che la rima ENSA, con gli stessi rimanti *pensa : despensa*, compare già nella prima stanza (vv. 10-11), e che l'affiancamento di una rima ENSO a tale rima ENSA sarebbe congruo ad altre coppie presenti in questa canzone (EDO st. II / EDA st. IV; ICE st. II / ICIO st. III; OLLO st. II / OLLA st. V; OLE st. III / OLA C); ma è pur vero che sono ripetute anche altre rime, non solo la tronca ò (st. IV e V) ma anche la stessa OLE (st. III e C, con le stesse parole-rima *vole : sòle*). Nella sostanziale equivalenza delle due soluzioni, per il testo critico si seguirà dunque il testo di LR.

In altri luoghi si registrano situazioni più complesse, in cui LR si avvicinano contro V ma con difficoltà che fanno pensare a un problema nell'archetipo. Ai vv. 10-12 i tre manoscritti hanno lezioni non immediatamente decifrabili:

L	epa(r)te anco non pensa chenpia cheu el despensa liu[i] ubono samme ⁴¹
R	aparte anche nopesa Chenpia cheuel dispensa liui obono same
V	jm partte echenom pensa om. laouio uoe bono same

In particolare fa problema la segmentazione del v. 11, in assenza di V, e anche le lievi differenze del primo emistichio del v. 10 e del primo emistichio del v. 12, dove LR si oppongono a V, sono di dubbia interpretazione: ma nessuna delle soluzioni fin qui escogitate mi pare accettabile. Pellegrini ritocca il v. 10 e il v. 12, e al v. 11 corregge la *distinctio* di LR: «e

de van giudicio» 'E quando si scopre che non è vero quello che si sa o che si ritiene di sapere'.

⁴¹ La seconda *i* e l'accento sulla prima sono aggiunti forse da altra mano.

parte à, ch'e' non pensa / ch'en [plagevel] despensa / [lì vivo], u' bono samme» 'ed havvi tal parte, che uomo non pensa (cioè che i curiosi non sanno), in cui – in piacevole disposizione – ci vivo, dove mi sa buono (dove sto bene)'. Credo che siano intuizioni corrette, anche se migliorabili, sia quella per il v. 10 sia quella per il v. 12, mentre al v. 11 è difficile ammettere il fraintendimento da parte dei copisti di un lemma come *plagevel* (pur non così diffuso in ambito lirico) nelle varie sue forme possibili, tra le quali non pare possa rientrare **piachevel* con una grafia siciliana di limitatissima attestazione nella tradizione poetica toscana⁴². Egidi lega sintatticamente 10 *in parte* 'neppure in parte' al v. precedente e propone un'altra congettura per il v. 11 (con ripetizione di *parte*), sovrapponendo al v. 12 LR e V: «in parte; anco non pensa / che 'n *parte* u' el despensa, / lì i' vo, e bon samme» 'ed anche non si pensa che io vado là dov'egli non pensa, e mi sa buono, ci sto bene'. Avalle è l'unico a non intervenire sul testo di L(R) al v. 11, proponendo una nuova distinzione della stringa, ma correggendo il v. 12 secondo la lezione di V: «e parte anc'o- non pensa / che-n piache, u el despensa, / [l'à]v' i' v[ò] bono sa-mme» e traducendo 'e inoltre (*anc'*) non si pensa che mi piaccia [un'altra] donna [*parte*, la vera donna del poeta, cfr. v. 34], oppure ci si ricrede sul fatto che mi sia buono, mi piaccia, il luogo dove io mi reco'. In questa lettura fanno difficoltà almeno la grafia <ch> per la palatale in *piache* (vedi sopra)⁴³, che per di più

⁴² Sono note le occorrenze residue nelle trascrizioni di testi di Giacomo da Lentini, una nel canzoniere V (V 344 v. 14 *fache*) e due nei Memoriali bolognesi (B 32 v. 43 *despiache* e v. 44 *fache*), e l'unica altra nella ballata *Teniteve mesere* v. 10 *plachimento*: cfr. CLPIO, p. xcvi e ARRIGO CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana*, cit., p. 500 n. 55. Per la discussione di valutazioni successive, cfr. ROSARIO COLUCCIA, *L'edizione dei Poeti della Scuola siciliana: questioni vecchie e nuove*, in «Studi di filologia italiana», LXXII, 2014, pp. 11-36, poi in ID., *Storia, lingua e filologia della poesia antica. Scuola siciliana, Dante e altro*, Firenze, Cesati, 2016, pp. 93-116: 98-99, e LINO LEONARDI, «*Quicquid poetantur Ytali Sicilianum vocatur*»: i confini della lirica del Duecento, in *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizioni della poesia romanza*, Atti del Convegno di Siena, 11-12 febbraio 2015, a cura di Alessio Decaria e Claudio Lagomarsini, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2017, pp. 3-31: 10.

⁴³ Nell'*Introduzione* alle CLPIO, p. xcvi, Avalle cita questa forma *piache* come attestazione del digramma per la palatale in un congiuntivo, ma avverte che «il passo non è sicuro».

sarebbe un congiuntivo anomalo, e anche 12 *sa* indicativo dipendente da *despensa*, mentre dovrebbe essere anch'esso congiuntivo (come appunto nella parafrasi dello stesso Avalle: 'sia buono, piaccia').

La soluzione che propongo rispetta il più possibile il testo di L(R), anche nella segmentazione della stringa del v. 11: «e part'è, anc'o[m] non pensa, / che, 'np[r]ia che u' el despensa, / l'ì viv' [u'] bono sam-me» 'e invece esiste un luogo, e non lo si immagina, in cui, prima che (piuttosto che?) dove si pensa falsamente, io vivo proprio lì dove mi piace'⁴⁴. Suppongo quindi due lievi correzioni, la caduta di un *titulus* nella stringa 11 *chenpia* e un'aplografia nella stringa 12 *liuiu*, ottenendo un testo che conviene al significato necessario, cioè che i malpensanti ignorano il vero destinatario dell'amore del poeta (al v. 12 la soluzione di V può essere anch'essa compatibile con questa interpretazione: *là ov'io vò e bono same* 'esiste un luogo ... in cui io vado, e mi piace').

Anche al v. 21 troviamo una situazione instabile in cui tutti e tre i manoscritti presentano la stessa lezione inaccettabile, *pregio*, là dove ci si attende un verbo alla terza persona, ma si differenziano poi per la soluzione complessiva del verso, dividendosi ancora una volta LR contro V. Avalle corregge L *lo bono pregio tosto* (stessa lezione in R) in «l'o[m] bono pregia tosto», che mi pare la soluzione più semplice anche per il testo critico, mentre Pellegrini seguito da Egidi segue V *s'io n'agio presgio tosto* ricavando però la terza persona con la correzione «sì n'ha bono pregio tosto» (analogia, sebbene più conservativa, la lettura di Avalle: «sì'o' n'agi' -o[m] presgio tosto», con *agi'* terza persona e *o[m]* sogg.).

Al di là delle lezioni congiuntive, che possano documentare i rapporti tra i manoscritti, la natura difficile del testo comporta altre discrepanze tra le soluzioni offerte dai copisti. R e V coincidono in alcune sviste, come 4 *che colpa* (L *che 'n colpa*) o 65 *posso* (L *posson*), entrambe leggibili come omissioni poligenetiche di un *titulus*; più vistosa la comune infrazione della rima a 9 *veo* R, *vegio* V, anch'essa giudicabile come

⁴⁴ Al v. 10 l'integrazione della nasale *o[m]* non è indispensabile, data la possibilità del fenomeno di assimilazione e conseguente indebolimento in fonosintassi, ma per chiarezza preferisco esplicitare la consonante, come anche le CLPIO in altri casi, ad es. al v. 21 di questo stesso testo.

poligenetica per la ripetizione della parola-rima dell'*incipit*, *vegio* RV, quando lo schema rimico richiede la corrispondenza con 8 *'nvegno* L, *tegnno* R (V omette il verso).

In altri casi, sempre per variazioni minime ma influenti sull'interpretazione letterale, è R a opporsi alla coppia LV. Al v. 33 R *com'eo faccio e farabbo* presenta in clausola il verbo al futuro, contro *fatt'abbo* L, *fact'abo* V: la variazione si dovrà a un facile fraintendimento grafico tra *r* e *t*, ed entrambe le soluzioni sono grammaticalmente ammissibili, tanto che si potrebbe dar ragione allo stemma, e vedere nella forma di R la lezione innovativa, per di più facilitata sotto la penna del suo copista per la connotazione pisana di quel morfema. Il contesto dei versi subito seguenti contiene però un chiaro riferimento alle intenzioni dell'io («n'ò 'm vista / ch'eo mai facciali vista» 'non mi propongo mai di farlo apparire') che induce a preferire per il testo critico la forma di R, per quanto minoritaria (per le implicazioni linguistiche di questa scelta vedi sopra). Al v. 48 L *tollen preda* e V *tolle jmpreda*, essendo il sogg. *sermo* singolare, devono essere letti *tolle 'n preda*, contro la locuzione (già latina) *togliere preda* 'depredare, rapinare' che sembrerebbe attestata in R *tolla preda*: questa lezione, con *preda* compl. ogg., risulta più consona all'interpretazione di tutti gli editori (Pellegrini-Egidi: 'le ciarle non mi rapiscono nulla di quanto possiedo', Avalle 'le chiacchiere non riusciranno mai a rapirmi quanto posseggo'), se non fosse per quello strano congiuntivo *tolla*, che andrà forse letto *toll'a*, con un cambio di preposizione *in > a*⁴⁵. Pare tutto sommato da preferire la lezione preposizionale, intendendo *tollere in preda* 'sottrarre in quanto preda, depredare'.

Infine, non mancano i luoghi di dubbia interpretazione, pur nella concordia dei tre manoscritti. Ne segnalo in particolare due, dove se non mi inganno sono possibili nuove letture.

Al v. 41 in realtà V *di monddo* è un'innovazione che modifica la rima per corrispondere a 38 *mondo*, ma le due lezioni non sembrano dare senso, e in entrambi i casi si dovrà ammettere *modo* LR. La lettura del verso non è però ovvia: Egidi e Avalle (CLPIO) dividono *altr'a stagion mi modo*, interpretando la locuzione *a stagion* 'a seconda del momento' (Egidi), 'a

⁴⁵ Lo stesso scambio si registra al v. 3: *miso a dispregio* LR, *miso in dispregio* V.

seconda delle circostanze' (Avalle), e dovendo quindi legare *altr(o)* come una sorta di predicato nominale al verbo *mi modo*, con soluzioni però non convincenti (Egidi 'altro mi mutò, cioè divento altro', Avalle 'modifico il mio atteggiamento'). Pellegrini aveva invece inteso *altra stagion* come locuzione avverbiale, 'da un momento all'altro' (nel senso di 'troppo leggermente'), parafrasando *mi modo* 'vado mutando amore'. A me pare che qui il riferimento temporale, *altra stagion* (per l'uso avverbiale assoluto si veda almeno *Novellino*, xxxii 6), indichi un momento indeterminato nel futuro, in cui l'amante sarà pronto a rivelare il proprio vero amore, contrapposto all'*or* del v. 43. Il verbo *modare* sarà infatti non un generico 'mutare' ma lo specifico *mudare* 'fare la muda, spogliarsi' (in attesa della voce del TLIO, cfr. almeno Folgore da San Gimignano, *Ecco Prodezza*, vv. 1-3: «Ecco Prodezza che tosto lo spoglia / e dice: Amico, e' convien che tu *mudi*, / per ciò ch'i' vo' veder li uomini nudi»). La rima con *ò* aperta non sarà un problema (è la cosiddetta rima guittoniana), ma per la forma si veda qui sopra il paragrafo linguistico.

Nell'ultimo periodo del congedo il concetto è chiaro: l'amante dichiara di non risentire degli attacchi di chi parla «de noia» (v. 59), dato che non possono sottrargli niente. Non è invece ovvio come si debba intendere l'inciso del v. 63, *di ciò ch'esser sòle*: Pellegrini parafrasa 'non mi stanco di proseguire nel mio modo di vivere', Egidi tace, Avalle traduce 'non mi stanco di ciò che suole essere', più letteralmente ma senza illuminare il senso del passo. Credo che sia meglio non intendere *di ciò* come dipendente da *mi stanco*, bensì come parte di una locuzione congiuntiva, *di ciò che* 'perché, per il fatto che' (la segnala del resto Avalle per altri testi nelle CLPIO, p. CXLIX, stampandola agglutinata, *dicioché*, secondo i criteri adottati per quella raccolta). In questo modo l'inciso sta a contrapporre il comportamento dell'amante a quello abituale, sottolineandone ancora di più l'esemplare eccezionalità ('non mi stanco a causa loro, solo per il fatto che in genere accade così').

Di L si segue la forma linguistica, secondo il protocollo adottato nel 1994⁴⁶. Si rimuovono dunque dalla sua *scripta* soltanto alcuni tratti vi-

⁴⁶ GUITTONE D'AREZZO, *Canzoniere*, ed. Leonardi, cit., pp. 274-278. Sciolgo naturalmente le abbreviazioni e disambiguo *u/v*.

ch'ello non verrà freddo
 senza tener fior stroppo;
 de veritate sò-llo.

E l'om tenuto falso,
 poi approvato a giusto, 20
 l'o[m] bono pregià tosto;
 che qual de lui poi dice
 cosa che·lli mesdice,
 dice·i l'om: «Non sè salso».

III E poi, c'omo el sa o pensa, 25
 trova de van giudicio,
 s'ì non crede sé stesso,
 seben vederà spesso
 ciò c'à 'n creder officio;
 fi' me, so ben, despensa! 30

E ciascun c'amar vole,
 tegn'altrui in tal gabbo
 com'eo faccio e farabbo,
 che, là 've amo, n'ò 'n vista
 ch'eo mai facciali vista 35
 ni cosa c'om far sòle.

IV Ma 'nn-altra parte fò
 d'amor senbranza e modo,
 ove non sento pro;
 e s'ì ciascuno, tro- 40

mo-l (?) R; mi V 16. che non verà 'ver freddo V 17. stroppo] troppo R 18. di verità sò-lo V 20. a giusto] è giusto V 21. lo bono pregio t. LR; s'io n'agio presgio t. V 22. lui] lei LR 24. salso] falso V 25-48. *Strofe III e IV invertite in R* 25. c'omo el] comol R – **Poi l'omo lo suo pemsso** V 26. trova] traua LR; de van] da' vanti V 28. spesso] spensso V 29. c'à 'n creder] ch'è credere V 30. me so] messo R – **Si mi sono bene dispemsso** V 33. farabbo R] **fatt'abbo** L; **fact'abo** V 34. Ché là ov'amo n'ò vista V 35. ch'eo] ch'e' V – mai *agg. nell'interlinea* R 37. Ma] *Nel testo CLPIO di L si trascrive M. e [a], ma nel ms. non mi pare sia visibile la correzione* 38. modo] mondo V 39. sento] sent'eo R 40. e s'ì] e se L; e·sse

- c'altra stagion mi modo,
 non sa ch'eo faccia o fò;
 or mi piace c'om creda
 ch'eo pur ad arte parli:
 ch'eo non dico per farli 45
 lasciar né tener fermo
 ciò che pensa; ché sermo
 non me 'nde tolle 'n preda.
- V Bono certo mi sape
 che ciascun nocchia me 50
 quanto pote, ver' ciò;
 ché, per mia fe', pro-cci ò
 perché coverto ò me;
 unde, se grazia cape
 far ver' de tal servigio, 55
 volonter loro fòlla.
 Or pur non prendan molla
 de far lor vita croia
 e de parlar de noia
 e aquistar desprigio. 60
- C Prenda la mia parola
 ciascun sì como vole;
 ché, di ciò ch'esser sòle,
 eo per lor non mi stanco,
 ché non mi posson manco 65
 far d'una cosa sola.

R 41. mi modo] di monddo V 42. sa] so LR 44. ch'eo] ch'e' R 45. dico] dica V 46. né] in V – fermo] sermo L 47. sermo] fermo V 48. tolle 'n] tolla (toll'a?) R; tolle jm V 50. Che ciaschuno ciame V (CLPIO Che ciaschu-nocchia me) 52. fe'] fede V 53. om. LR 56. fòlla] falla R; fola V 57. prendan molla] prenda mola V 60. a<c>quistar L, *con la -c-espunta*; desprigio] dispregio R – (e) d'acquistare dispregio V 62. ciascun] ciascuno R 64. eo per lor] per loro V 65. posson] posso RV

I. *Mi capita spesso di vedere che si è oggetto di grande disprezzo senza avere alcuna colpa, mentre altri che sono evidentemente colpevoli se ne vanno senza che nessuno li incolpi. Io mi trovo in ciascuno di questi due casi: mi si attribuisce un grande pregio, dicendomi che posseggo ciò che invece non ho né posso trovare; e invece esiste un luogo, e non lo si immagina, in cui, prima che [piuttosto che?] dove si pensa falsamente, io vivo proprio lì dove mi piace.*

II. *Io invece prendo ciò come una grande fortuna, credendo che sia un gran bene per me; infatti non può venire il freddo senza che porti un qualche danno: lo so come cosa vera. Eppure chi è ritenuto falso, dopo che è riconosciuto come giusto, i buoni lo apprezzano subito; [a tal punto] che se qualcuno poi dice qualcosa contro di lui [cioè contro l'uomo ritenuto falso], gli si risponde: «Non hai sale [non capisci niente]».*

III. *E quando [poi] uno trova che ciò che egli sa o pensa [di sapere] è fondato su un giudizio sbagliato, non crede più a sé stesso, anche se vedrà più volte ciò che sarebbe necessario credere; per quanto mi riguarda, lo so bene, ci sarà un pensiero distorto [un fraintendimento]. E [dunque] chiunque vuole amare tenga gli altri nell'inganno così come faccio e farò io, che alla persona che amo non mi propongo mai di farlo apparire né di fare nessun'altra cosa che in genere si suole fare.*

IV. *Invece mostro amore e mi comporto come innamorato verso un altro obiettivo, dove in realtà non sento alcun vantaggio [non ottengo alcun guadagno]; e così nessuno sa che cosa io voglio fare o faccio, finché in un altro momento io mi rivelo [faccio la muda, mi spoglio]; ora mi piace che si creda che io parli sempre in modo artefatto: poiché io non parlo per smentire o confermare ciò che si pensa; infatti i discorsi non mi sottraggono [niente] di ciò in preda [cioè come se fosse una preda].*

V. *Certo mi piace che ciascuno mi nuoccia quanto più può, contro questo aspetto; perché, in fede mia, ne ho un vantaggio, dato che mi sono nascosto; per cui, se è giusto rendere grazie per un tale servizio, volentieri le rendo a loro. Ora dunque non desistano dal vivere la loro vita spregevole e dal parlare di nuocere [agli altri] e di aumentare il loro disprezzo.*

C. Ciascuno prenda le mie parole come crede; infatti io non mi stanco a causa loro, per il solo fatto che [di ciò che] in genere accade così, perché non possono privarmi [neanche] di una sola cosa.

Riassunto La canzone di cui si propone l'edizione critica ha un interesse tematico, per il motivo della 'donna-schermo' (precedente della *Vita nova* dantesca), e un interesse linguistico, per alcune particolarità del sistema delle rime.

Abstract The critical edition of this canzone has a thematic interest, due to the motif of the 'donna-schermo' (before Dante's *Vita nova*), and a linguistic interest, due to some special features of the rhyme system.

