

LA FIORITURA DEL VOLGARE

Lino Leonardi

GUITTONE E DINTORNI. AREZZO, LO «STUDIUM», E LA PRIMA RIVOLUZIONE DELLA POESIA ITALIANA

Non c'era bisogno di Dante, per cogliere la dimensione municipale della poesia lirica in Toscana nel corso del secolo che lo stilnovo si apprestava a chiudere:

Post hec veniamus ad Tuscos, qui propter amentiam suam infronti titulum sibi vulgaris illustris arrogare videntur. Et in hoc non solum plebeia dementat intentio, sed famosos quamplures viros hoc tenuisse comperimus: puta **Guittonem Aretinum**, qui numquam se ad vulgare curiale direxit, **Bonagiuntam Lucensem**, **Gallum Pisanum**, **Minum Mocatam Senensem**, **Brunectum Florentinum**, quorum dicta, si rimari vacaverint, *non curialia sed municipalia tantum inveniuntur*. (*De vulgari eloquentia* I 13, 1).

La celebre polemica del primo libro del *De vulgari eloquentia*, contro i poeti toscani che si arrogarono il titolo del volgare illustre, quando invece i loro detti «non curialia, sed municipalia tantum inveniuntur», prende di mira esplicitamente i rappresentanti di una generazione che già la tradizione manoscritta ci mostra organizzata localmente, coagulata per lo più in nuclei abbastanza omogenei e autoreferenziali¹.

I tre canzonieri di fine Duecento, con la loro diversa provenienza identificata linguisticamente tra Pistoia, Pisa e Firenze, corrispondono a gruppi di autori preferenziali, quando non esclusivi, di ciascuna zona d'influenza, e comunque capita di rinvenire nell'ordinamento di quelle sillogi nuclei di testi caratterizzati dalla comune origine dei poeti². Naturalmente, vige anche una qualche trasversalità. Ma dei nomi fatti da Dante per esemplificare il suo assunto anti-municipalista, il primo, Bonagiunta da Lucca, gode di un'attestazione percentualmente predominante nel canzoniere Palatino, di fattura pistoiese ma di fonte lucchese (unico infatti a

nominare l'altro indigeno Inghilfredi e altri concittadini altrimenti ignoti, come Gonella degli Anterminelli, Bonodico, Bartolomeo)³. Il secondo, Gallo o Galletto da Pisa, si trova prevalentemente nel canzoniere Laurenziano, appunto confezionato a Pisa, e fornito di un blocco autoctono – concentrato nel fascicolo XII, conclusivo della sezione principale dedicata alle canzoni – che potrebbe essere ancor meglio rappresentato, stando a ciò che è rimasto, da nomi come Panuccio dal Bagno o Bacciarone di ser Baccone⁴. Il terzo autore citato da Dante è tal Mino Mocati senese, meno certamente identificabile, forse col Bartolomeo Mocati autore di una canzone che nel canzoniere Vaticano è centrale di un trio d'autore senese, più difficilmente col Mino da Colle maestro di retorica ad Arezzo e quindi ad altro titolo oggetto del nostro convegno (presente nello stesso Vaticano con due sonetti), di una cui lettera anzi un *Minus senensis*, supposto essere il Mocati, è destinatario⁵: ma per Siena e per l'esistenza di una cerchia di rimeria locale, in assenza di un testimone duecentesco allestito in loco, basterà ricordare il nome di Cecco Angiolieri. Infine il quarto autore della serie dantesca è nientemeno che Brunetto, citato in quota fiorentina, e infatti l'unica sua canzone rimastaci è tramandata dal fiorentino canzoniere Vaticano, il più ricco e pluralista dei tre manoscritti, nondimeno sapientemente costruito per culminare con i due fiorentini Chiaro Davanzati e Monte Andrea, la cui ampia produzione è in gran parte nota solo attraverso questa testimonianza⁶.

L'eccezione, se vogliamo, in questa corrispondenza di municipalismi, è proprio il capofila di quei *famosi viri*, Guittone d'Arezzo. La sua figura è tanto predominante nel panorama della lirica toscana predantesca da costituire il fulcro attorno al quale sono costruiti due di quei tre canzonieri, il Laurenziano, che è un vero e proprio *opera omnia* guittoniano con appendici antologiche, e il Palatino, che apre e chiude con Guittone il settore principale, dedicato alle canzoni. In entrambi Guittone è l'autore più rappresentato, e se nel terzo canzoniere, il Vaticano, l'equilibrio è spostato a favore dei prolifici nomi fiorentini già ricordati, Guittone resta anche in quel contesto diversamente centrato l'autore di snodo tra la produzione siciliana coi suoi epigoni toscani e la più recente esperienza locale⁷. Questa presenza trasversale di Guittone nei manoscritti di lirica duecentesca corrisponde del resto all'assenza di testimoni coevi che provengano da Arezzo: l'esiguo lascito di codici in volgare assegnabili all'area aretina – se si eccettua, in tutt'altro ambiente, il celebre laudario della fraternita di Santa Maria delle Laude presso San Francesco a Cortona⁸ – tramanda quasi

esclusivamente opere in prosa, e anche l'ultimo ritrovamento di rilievo, un codice ancora duecentesco col *Secretum* e i *Proverbi* volgarizzati, conferma questa esclusività, entro un quadro per il quale posso rimandare al recente intervento del suo scopritore, Fabio Zinelli⁹.

Sebbene non sia facile delineare i contorni identitari di questi nuclei locali di poesia lirica in volgare¹⁰, tuttavia almeno per un altro fattore Guittone si distingue decisamente per la sua trasversalità, se solo si esamina la produzione politica, minoritaria certo nel corpus poetico in questione – che recupera con qualche fatica, dopo il silenzio federiciano, una dimensione fortemente caratterizzante tutta la tradizione trobadorica –, ma significativa tra tutte per i riferimenti alla realtà locale contemporanea¹¹. Ora, se i pisani, da Panuccio a Lotto di Ser Dato a Bacciarone, dibattono in più canzoni di questioni legate alle dispute cittadine¹², se i fiorentini Monte Andrea e Pallamidesse Bellindote ingaggiano scambi di sonetti circa l'attesa venuta in Italia di Carlo d'Angiò, o di questo o quel presunto successore al soglio imperiale, argomento sempre essenziale nelle polemiche interne al governo di Firenze¹³, Guittone è l'unico che interviene su ogni situazione, nelle canzoni e nelle lettere in prosa¹⁴. Interviene su Pisa, scrivendo la lettera XXVII a Bacciarone e ai «Pisani tutti», assimilati ai suoi concittadini aretini, o inviando la canzone *Magni baroni certo e regi quasi* (Egidi XLVII) a Nino Visconti e al conte Ugolino durante la loro reggenza; su Firenze, con la canzone *Abi lasso! or è stagion de doler tanto* (Egidi XIX) e con la lettera XIV inviata agli «infatuati miseri Fiorentini», scritte entrambe dopo Montaperti; e ovviamente su Arezzo, con la canzone dell'esilio, *Gente noiosa e villana* (Egidi XV), e con la *laudatio temporis acti* dell'altra successiva canzone, *Abi dolze terra aretina* (Egidi XXXIII).

Dunque il capofila dei 'municipali' risulta essere il meno legato all'orizzonte ristretto del singolo comune; motivo non sufficiente, per un Dante che anche in questo tende a riscrivere la storia letteraria a proprio uso e consumo, per considerarlo meno lontano dai *curialia*, ma per noi significativo di un rapporto non certo viscerale e esclusivo con Arezzo.

Del resto, di un contributo organico di Guittone alla vita pubblica della sua città non v'è traccia, se non il ricordo autobiografico, nella lettera XVIII a Marzucco Scornigiani (il «buon Marzucco» di *Purg.* VI 18), dell'aiuto fornito in qualità di «picciul garzone» al padre Viva di Michele, che ricoprì la carica di camarlingo alla fine degli anni Quaranta¹⁵. Ma già dieci anni dopo, attorno al 1260, Guittone lascia Arezzo in una sorta di esilio volontario, come attesta la già ricordata canzone XV e come confermano

altre sue quattro canzoni del primo periodo che nella tornata sono indirizzate alla città natale¹⁶. Può darsi che questa lontananza, se non estraneità, dalla vita cittadina sia da collegare a un difficile rapporto – del quale peraltro non abbiamo notizie specifiche – col potentissimo vescovo, di famiglia ghibellina, Guglielmino degli Ubertini, che dominò la politica aretina per il quarantennio 1248-1289 e che non è mai esplicitamente nominato nell'opera di Guittone¹⁷; una riprova indiretta di questa difficoltà si può ricavare dalla canzone *Poi male tutto è nulla inver peccato* (Egidi XXXI), indirizzata probabilmente proprio nel 1289 con toni di sottomissione da Guittone ormai sessantenne al successore di Guglielmino, Ildebrandino, che apparteneva al lignaggio dei conti Guidi col quale Guittone era stato in rapporti assai stretti¹⁸.

Insomma, i legami di Guittone con Arezzo non furono significativi, come accadrà poi anche, e ancor più drasticamente, per l'altra maggiore gloria poetica cittadina, Petrarca, che ad Arezzo deve poco più che l'origine anagrafica¹⁹. E più in generale l'inesistenza, fino al tardissimo Trecento, di una raccolta locale di poesia lirica, di quello che avrebbe potuto essere un 'canzoniere aretino', pare corrispondere all'esiguità dell'esperienza poetica in volgare maturata in loco²⁰.

A parte Guittone, si possono annoverare figure tutto sommato marginali nel panorama toscano. La provenienza aretina è dichiarata dalle rubriche dei codici per cinque autori, entro il panorama del Duecento (Cenne della Chitarra e il «medico» Gregorio d'Arezzo sono ormai trecenteschi, il secondo verso la metà del secolo). Il più importante è Ubertino di Giovanni di ser Bianco, podestà di Arezzo nel 1249, lo stesso anno in cui fu camarlingo il padre di Guittone, quindi più anziano di quest'ultimo, e probabilmente suo modello per la tenzone in sonetti con la donna villana, nonché autore anche di un *jeu parti* con Monaldo da Sofena, di una tenzone proprio con Guittone, relativa alla sua conversione, e infine di uno scambio di canzoni morali con Chiaro Davanzati, firmate come «Fratre Ubertino», dopo che anch'egli era entrato tra i frati gaudenti²¹. Di qualche rilievo è anche la figura del giudice Giovanni dall'Orto, autore di una canzone, una ballata e tre sonetti, tutti di argomento amoroso, e forse identificabile col Giovanni «legista» a cui Guittone si rivolge in due lettere, in versi (XVII) e in prosa (XXII), a proposito di argomenti giuridici²². Si registrano poi un Mino del Pavesaio, di cui il canzoniere Laurenziano tramanda una canzone sulla crudeltà di amore e un sonetto; il non

meglio conosciuto Balduccio, autore di un solo sonetto tràdito nel canzoniere Vaticano; e un Fino di Benincasa, segnalato studente a Bologna nel 1292, autore di un sonetto di tono angiolieresco attestato nel Barberiniano 3953²³.

Forse è da aggiungere a questa ristretta schiera anche il «Mastro Bandino» cui è assegnato un sonetto amoroso di risposta a Guittone, e a cui Guittone si rivolge in un altro sonetto morale, difficilmente identificabile però col Bandino *magister in scientia grammaticae* allo *Studium* aretino dal 1287. Altrettanto impalpabile è l'identificazione del «Notaio Arigo Testa da Lentino», cui il canzoniere Vaticano attribuisce una canzone – ma gli altri due canzonieri duecenteschi la danno a «N. Iacomo» e a «Arrigus divitis», lasciando isolato, e quindi sospetto, il cognome²⁴ –, con l'Arrigo Testa aretino, fiduciario di Federico II, podestà a Siena, Lucca e Parma; di aretino comunque Arrigo avrebbe poco più che l'origine, e saremmo per di più in anni ben precedenti la fondazione dello *Studium* (Arrigo muore nel 1247).

Se poi ci allarghiamo al contado, troviamo il giudice Iacopo da Lèona (Lèvane), commemorato da Guittone in un celebre *planctus* come grande poeta, di cui ci restano però solo otto sonetti, tra i quali uno scambio osceno con Rustico Filippi; e a poca distanza il notaio Monaldo di ser Volontieri da Sofena, nel Valdarno superiore, autore di una canzone, due ballate e alcuni sonetti, in corrispondenza – abbiamo visto – con Ubertino e anche con Monte Andrea, oltre che protagonista di uno scambio di sonetti con Mino da Colle. E forse dovremmo anettere al corpus anche i due sonetti certi di quest'ultimo, lui sì docente di spicco dello *Studium*, sempre ammesso che li abbia composti negli anni immediatamente successivi al 1266, che lo videro occupare la cattedra aretina²⁵. È significativo comunque che né Mino né probabilmente il suo corrispondente Monaldo²⁶ possano vantare un contatto diretto con Guittone, a differenza di tutti gli altri rimatori del *milieu* aretino di cui ci sia rimasto più d'un componimento.

Nel complesso, la ristretta orbita della produzione poetica gravitante attorno ad Arezzo sembra dunque toccare in modo solo tangenziale l'universo dello *Studium*, nonostante la competenza giuridica di molti tra i suoi protagonisti, e ci si può chiedere se non ci sia un qualche rapporto tra la marginalità della cultura lirica in volgare – essendo Guittone, come abbiamo visto, essenzialmente una *star* fuori controllo – e la presenza in città del nucleo universitario più fiorente della Toscana dell'epoca. In definitiva, è difficile sottrarsi all'impressione che proprio l'indiscutibile influenza coa-

gulante di un centro come lo *Studium* possa aver concentrato su di sé le spinte più significative del dinamismo culturale cittadino, lasciando all'espressione lirica uno spazio meno rilevante che in altre realtà toscane, una funzione sostanzialmente ricreativa di contorno. In via lievemente paradossale, potrebbe essere addotta a conferma, e *contrario*, di questa 'separazione' aretina, l'unica traccia sicura di una commistione tra i due ambiti, lirico e universitario: la serie di cinque sonetti linguisticamente caratterizzati come di provenienza aretina, dedicati alla conquista amorosa di una «rosa novella» (e infatti non senza contatti col testo del *Fiore*), che sono trascritti nel margine di un codice confezionato forse ancora entro il Duecento in un ambiente indiscutibilmente universitario, da identificare però con quello bolognese²⁷ (e viene da pensare al già menzionato Fino, studente aretino a Bologna).

Questa impressione di scollamento, se non di indifferenza, dell'esperienza poetica in volgare nei confronti dello *Studium* aretino non deve però impedire di cogliere un'altra dimensione, meno facilmente circoscrivibile ma tanto più profondamente efficace, entro la quale invece l'incidenza dell'attività dello *Studium* potrebbe aver pesato in modo determinante nella formazione della tradizione lirica toscana, che equivale a dire, in questo secolo, né più né meno che nell'evoluzione della poesia italiana.

E se si parla della formazione della tradizione lirica in Toscana, non sarà certo il caso di discorrere delle prove minori e dei *divertissements* dei notabili aretini – che senza alcun reale fondamento la Wieruszowski (e poi tanti altri con lei) promuoveva a circolo poetico cittadino²⁸ –, sebbene si siano potuti registrare ad esempio nei sonetti di Mino da Colle applicati alcuni principî retorici da lui stesso teorizzati in sede didattica²⁹. Si tratta invece di affrontare il perno di tutto il mondo poetico toscano prima di Dante, appunto Guittone, che ancora alla fine del Quattrocento Poliziano poteva definire, nella lettera prefatoria alla cosiddetta Raccolta Aragonese, come «il primo (...) che dei nostri a ritrarre la vaga immagine del novello stile pose la mano», mettendolo addirittura sullo stesso piano di Guinizelli, prima di precisare, obbedendo al verbo dantesco, che solo il secondo fu riconosciuto nel *Purgatorio* come il padre delle dolci rime d'amore³⁰.

Ma per affrontare in quest'ottica la poesia di Guittone, occorre partire dalla prosa. Nella seconda metà del Duecento la precettistica della nuova *ars dictandi* professata nelle scuole universitarie si stava inevitabilmente estendendo alle prime prove organiche di prosa vernacolare³¹: per sommi

capi, basti ricordare a Bologna, subito prima della metà del secolo, i *Parlamenti* di Guido Faba e l'esame di scrittura in volgare previsto dagli Statuti del Comune (1246) per l'accesso al notariato, e poi a Firenze i volgarizzamenti delle orazioni ciceroniane ad opera di Brunetto, o del *Fiore di rettorica* ora restituito da Speroni all'iniziativa di Bono Giamboni³². E se ad Arezzo potrebbe aver pesato in negativo la contrarietà dichiarata e motivata da Mino per l'uso del volgare³³, tuttavia una traccia aretina in questo panorama della prima retorica in lingua di sì traspare dietro due tra i più interessanti testimoni di questa galassia testuale.

Il più noto è il ms. Riccardiano 1538³⁴, monumento del primissimo Trecento, celeberrimo per l'eccezionale decorazione miniata: contiene una raccolta di testi apparentemente eterogenea, dai *Fatti di Cesare* al volgarizzamento dei trattati morali Albertano ai *Disticha Catonis* latini e volgari (con commento in volgare), ma un blocco centrale, con le orazioni ciceroniane volgarizzate da Brunetto, il secondo libro del *Tresor* volgarizzato, il *Fiore di rettorica* di Bono Giamboni, alcuni volgarizzamenti biblici e leggende agiografiche (si ricordi quanto Rolando da Cremona attribuiva a metà Duecento all'autorità di Cassiodoro: «rhetorica habet suos colores a sacra Scriptura»)³⁵, suggerisce un'impostazione legata a finalità retoriche, rese evidenti dalla singolare presenza di quindici lettere per lo più riferibili alla cancelleria federiciana, tradotte in volgare, esemplari dunque del cosiddetto stile siciliano o *stilus altus* importato appunto ad Arezzo dal predecessore di Mino sulla cattedra dello *Studium*, Bonfiglio (chiude la serie la lettera attribuita a Brunetto). Il codice è localizzabile in area padovana per le miniature, bolognese per la patina linguistica, e un riferimento allo *Studio* bolognese si trova nell'explicit dei *Disticha Catonis*³⁶, ma Brunetto e Bono rinviano per la matrice della raccolta indubbiamente a Firenze. E in effetti lo stesso nucleo d'impianto retorico si ritrova in un altro manoscritto fiorentino coevo, testualmente stretto collaterale del Riccardiano, il Vaticano Chig. L.VII.249, dove ricorrono il *Fiore*, le epistole federiciane, i testi biblici e agiografici, un altro estratto dal *Tesoro* brunettiano, e infine, mancando le orazioni ciceroniane, si trova però il *Tesoretto*.³⁷ L'ipotesi di una possibile provenienza aretina del modello al quale entrambi i codici dovettero attingere può fondarsi sui tratti linguistici che traspaiono in filigrana nella *scripta* di alcune delle opere comuni³⁸. Se tale ipotesi potesse essere confermata da un esame più esteso e approfondito della stratigrafia linguistica di quei testi, si configurerebbe tra l'insegnamento aretino dell'*ars*, la prima stagione della prosa toscana (fiorentina) in volgare e la sua

immediata ricezione padana un contatto diretto, su base documentaria.

Il dato non sarebbe senza importanza, poiché l'esistenza di un rapporto del genere è invece desumibile solo con argomenti interni per la più grande raccolta di epistole in volgare del Duecento italiano, le 36 lettere di Guittone, cui si aggiungono nel fondamentale codice Laurenziano Redi 9 le poche unità dei suoi corrispondenti.

L'analisi stilistica di Segre³⁹, seppure risalente a cinquant'anni fa, non ha infatti perso nulla della sua limpida efficacia, nel dimostrare puntualmente l'attinenza di quella prosa, per la sintassi come per l'ornato, ai precetti dell'epistolografia coeva, e su quell'indagine ci si può tuttora appoggiare per sostenere senza ombra di dubbio che la produzione epistolare guitoniana costituisce la più organica e convinta applicazione al volgare di quelle teorie. Per di più, ciò avviene in sede non solo esemplificativa o di scuola, come nel caso di Faba, bensì nel vivo del contesto culturale e politico toscano, dato che spesso le lettere si riferiscono a situazioni contingenti, non fittizie, e sappiamo che arrivavano effettivamente ai loro destinatari: basti ricordare il passo della duecentesca *Cronica fiorentina* che menziona l'immediato invio di una lettera da parte di Guittone al Comune di Firenze dopo la battaglia di Campaldino⁴⁰. È più che probabile, anche se non documentabile, ed è comunemente ammesso, che il retroterra di questa imponente produzione sia da identificare nell'insegnamento dello *Studium*, e in particolare nell'attività didattica del già ricordato Bonfiglio attorno al 1255, con la cui importazione dello stile alto particolarmente paiono congruenti i principi di amplificazione, di accumulazione, di ellissi che governano la prosa guitoniana. Mi pare di dover valutare con qualche prudenza, invece, l'ipotesi della Wieruszowski, che ricostruisce con argomenti forse troppo generici un rapporto tra Guittone e lo *Studium*, ma di natura inversa, sostenendo che due lettere politiche di Mino ai suoi concittadini di Colle ricalchino tematiche della lettera di Guittone ai fiorentini dopo Montaperti⁴¹. Ma anche se non si dovesse tener conto di quest'ultimo dato, difficilmente si potrebbe evitare di collegare l'epistolografia di Guittone, e la stessa scelta del mezzo epistolare, alla sua formazione nell'ambiente in cui prese forma l'insegnamento grammaticale nello *Studium* della sua città.

Meno si è riflettuto sul significato di questa scelta da parte di Guittone, e sull'opzione del volgare. Per tentare di comprenderne le ragioni, credo sia indispensabile riflettere sulla connessione strettissima che sussiste tra la prosa di Guittone e la sua produzione poetica. È una connessione,

quella tra i due registri, riscontrabile in realtà su un piano più generale, come mostrano ricerche degli ultimi anni che hanno rinnovato l'indagine sulla labilità del confine tra poesia e prosa numerata proprio nella tradizione italiana antica, a partire dagli esempi famosi del presunto mottetto di Cavalcanti o di un genere più o meno codificato come la frottola⁴²; e più in particolare l'omogeneità della poesia prestilnovistica, nella sua propensione al discorso conativo, rivolto a un destinatario, con l'impalcatura retorica della prosa epistolare è stata oggetto di teorizzazioni anch'esse recenti⁴³. Ma nel caso dell'opera di Guittone – unico prosatore in volgare e poeta insieme, prima di Dante – il rapporto tra prosa e poesia è particolarmente intimo e indissolubile, ed è in questa osmosi che si può cogliere l'effettivo contributo della sua formazione retorica all'apertura di una nuova linea poetica.

L'osmosi tra le due dimensioni è evidente già nella rubrica unitaria che apre il canzoniere Laurenziano – il suo cosiddetto canzoniere d'autore – dove i due generi sono riuniti in una sorta di endiadi: «Qui cominciano le lettere e le cansone scripte da frate Guittone d'Aresso» (f. 1r). E se anche poi seguono due serie distinte, è pur vero che nella prima, quella epistolare, sono compresi ben 8 testi inequivocabilmente in versi, mentre nella seconda tre canzoni contigue presentano caratteri metrici e stilistici in tutto sovrapponibili a quegli 8 componimenti⁴⁴. Lo statuto fluido del corpus è poi confermato dal frequente, continuo parallelismo di situazioni e motivi ricorrenti sui due versanti, che si addensa naturalmente col secondo Guittone, quello morale, e che si traduce frequentissimamente in calchi pressoché letterali di formule, concetti, argomenti, citazioni, complice anche la natura ritmica della prosa guittoniana. È una corrispondenza da sempre presente alla critica, illustrata fin dagli studi di Schiaffini e Segre, e poi ribadita e approfondita più recentemente da Margueron e Pasquini⁴⁵ (ma la casistica potrebbe essere ancora incrementata), e costituisce un *unicum* nel panorama letterario del Duecento in volgare, con effetti che condizionano, naturalmente, la configurazione ritmica della prosa illuminata da Schiaffini e da Segre, ma che all'inverso determinano anche modifiche sostanziali – queste ancora tutte da esplorare – nell'impostazione sintattica della poesia.

A ben vedere, proprio in questo rapporto reciproco sta la singolarità dell'esperienza guittoniana rispetto agli altri tentativi di applicazione delle teorie retoriche alla composizione in volgare. A Bologna, non solo di Guido Fabia non si conoscono versi, ma più difficile risulta cogliere un rappor-

to organico tra le dottrine retoriche e la produzione poetica autoctona, specializzata semmai – volendo semplificare – tra i due poli dell’eredità siciliana condita di innovazione filosofica con Guinizelli e Onesto, e d’altro lato dell’immediatezza popolareggiante coi testi tramandati nei Memoriali. Mentre nella Firenze predantesca l’attività di volgarizzatore ciceroniano si affianca sì in Brunetto a un’iniziativa poetica, anzi addirittura a un abbozzo di *prosimetrum*, perché tale avrebbe dovuto essere il *Tesoretto*, ma senza però investire le forme della tradizione lirica, come dimostra l’adozione del distico di settenari, che arieggia il *couplet* di *octosyllabes* (se non già l’alessandrino) proprio della poesia narrativa e didascalica d’oltralpe.

Quella di Guittone è invece una strategia comunicativa globale, che integra la fondazione di una prosa epistolare con il tentativo di ri-fondare proprio il linguaggio della tradizione lirica rispetto ai modelli siciliani e provenzali, in un quadro che si vuole organico di promozione della cultura in volgare. Perché è fuor di dubbio che la spinta innovativa impressa da Guittone alle forme dell’espressione poetica si configura come una vera e propria rivoluzione, la prima rivoluzione nella ancora giovane storia della lirica italiana, prima di quella fiorentina di Cavalcanti e Dante: ed è una rivoluzione che si realizza per molti aspetti proprio nell’interazione con le forme della prosa.

Se tale carattere della poetica guittoniana, pur enunciato con varia approssimazione da larga parte della letteratura critica, non è ancora emerso in tutta la sua evidenza, lo si deve probabilmente alla carenza di un’analisi approfondita dello stile poetico di Guittone che sia paragonabile a quella già ricordata di Segre per la prosa, carenza a sua volta giustificata solo dalla perdurante mancanza di un’edizione affidabile. Insufficiente, oltre che talvolta eccessivamente scolastico, risulta a questo fine l’invecchiato ma ancora non sostituito regesto di Rudolf Baehr sulla retorica nelle rime guittoniane⁴⁶, cui sfugge per lo più la dimensione sintattica, che invece è prevedibilmente il fulcro attorno al quale si gioca tutta l’innovazione ritmico-retorica delle canzoni di Guittone, e soprattutto di Frate Guittone.

Studi puntuali più recenti hanno comunque illuminato singole tessere del mosaico, precisandone lo scarto profondo rispetto al precedente corpus siciliano e anche alla coeva ricezione toscana di quel lascito⁴⁷. Già l’apertura, anzi la riapertura delle forme della lirica alla materia politica, così tipica di Guittone e dei suoi sodali nei confronti dell’astrattezza tutta amorosa dell’esperienza federiciana, implica di per sé un diverso peso della

strumentazione retorica, per sua natura e direi originariamente inscindibile da ogni discorso di carattere suasorio. Ma la stessa radicale trasformazione della struttura della canzone, dal ripristino del congedo all'articolazione complessa di fronte e sirma, fino all'ampiezza e al numero delle stanze, resa necessaria dall'abbondanza del periodare gerarchicamente organizzato e dai meccanismi di una insistita accumulazione (si ricordi *Altra fiata* vv. 166-9: «Che m'abonda ragione, / per ch'eo gran canzon faccio e serro motti, / e nulla fiata tutti / locar loco li posso...»), risponde alle esigenze argomentative che sono le stesse registrabili nell'opera in prosa. E anche all'interno della stanza, la preminenza, fino ad allora episodica, del verso lungo, endecasillabo, rispetto al settenario o ad altre misure ancor più rapide, e d'altra parte la strutturazione ridondante ottenuta tramite artifici come il rinterzo tra endecasillabo e settenario, si giustificano nell'ottica di una sintassi distesa e insieme involuta, difficilmente paragonabile ad altri prodotti della tradizione lirica precedente.

Per dare un'idea anche solo sommaria dell'entità del fenomeno, si possono addurre elementari statistiche, elaborate a partire dai dati pur tutti esteriori e numerici esposti nei repertori metrici⁴⁸. Ad esempio, per quanto riguarda lo sviluppo della stanza di canzone, si può rilevare che in ambito siciliano⁴⁹ il 91,1% del totale dei testi non eccede la misura del sonetto (76,9% sotto i 14 versi + 14,2% di 14 versi), lasciando alle misure superiori – e comunque mai oltre i 19 versi – solo l'8,9%. In Guittone il primo dato si riduce al 36% dei suoi componimenti (24% + 12%) e il secondo tocca ben il 64,0%, per di più distribuito tra un 30% di componimenti fino a 19 versi, e il restante 34% su misure ancora superiori, fino a oltrepassare – nelle lettere in versi – i 30 stichi per stanza. Se poi verificiamo qual è la situazione negli altri poeti toscani pre-stilnovisti, registriamo un 71,1% di stanze sotto i 15 versi (48,0% + 21,1%), un 24,6% di stanze fino a 19 versi, e un 4,2% di stanze maggiori di 19 versi, a dimostrazione del fatto che la lezione guittoniana, soprattutto del secondo Guittone, ha avuto un impatto significativo, sì, ma non trascinate sul contesto poetico dei suoi contemporanei. Mentre Dante, a parte la nuova predilezione per la stanza della misura del sonetto (26,1%), mostra di allinearsi significativamente con i dati guittoniani, sia per la riduzione della stanza più breve (34,8%), sia per l'aumento della stanza più lunga (39,1%), pur eliminando le punte estreme della prolissità dell'aretino.

	stanza 1-14	stanza 14	stanza 15-19	stanza > 19
siciliani	76,9	14,2	08,9	—
Guittone	24,0	12,0	30,0	34,0
toscani prestilnovo	48,0	21,1	4,6	04,2
Dante	34,8	26,1	30,4	08,7

O ancora, si potrebbe evocare il dato che riguarda le strofe omometriche, che vede nei Siciliani una percentuale del 5,8% di canzoni con strofe di soli endecasillabi, a fronte di un 26,9% di canzoni con strofe omometriche di versi minori, per un totale del 32,7%; mentre in Guittone la prima percentuale si riduce al 4,0%, e la seconda al 10,0%, per un totale pari al 14%, mostrando chiaramente non tanto il calo delle misure più corte, quanto direi la decisa preferenza per le strutture polimetriche, e per la conseguente maggior articolazione sintattico-metrica della stanza. Anche qui, il dato è rispecchiato solo in parte dalla produzione toscana coeva a Guittone, dove si registra un 16,1% di canzoni con strofe di soli endecasillabi, e un 17,2% di canzoni con strofe di soli versi minori: il totale (33,3%) è quindi omogeneo alla situazione siciliana, ma risulta molto più importante la componente a base endecasillabica, secondo un'impostazione che sarà poi quella della generazione successiva. Con Dante infatti abbiamo il 13% dei testi di soli endecasillabi, ma l'assenza totale di omometrie su versi minori fa sì che la sua percentuale si allinei al totale guittoniano (14%).

	omometriche endecasillabi	omometriche versi corti	omometriche totale
siciliani	5,8	26,9	32,7
Guittone	4,0	10,0	14,0
toscani prestilnovo	16,1	17,2	33,3
Dante	13,0	—	13,0

Sono dati puramente esteriori, e per i quali non c'è qui spazio per argomentare una valutazione più approfondita⁵⁰, ma sono comunque sufficienti a dare un'idea del tasso di innovazione apportato da Guittone nel genere principale della produzione lirica delle origini, e a ribadire l'esigenza di un'analisi contrastiva che possa finalmente illuminare lo scarto di questa esperienza rispetto alla tradizione provenzale e siciliana precedente, e il suo ruolo negli sviluppi successivi delle forme liriche in Italia.

Tale configurazione innovativa della canzone guittoniana, qui solo richiamata per sommi capi, si va indubbiamente precisando e radicalizzando nel corso della sua lunga carriera poetica, e raggiunge forme estre-

me nella seconda fase della sua produzione, quella religiosa e morale, ma le prime prove se ne registrano già nel settore cosiddetto amoroso. Del resto, in entrambi i periodi Guittone non manca di esibire esplicite dichiarazioni di poetica, anche in questo innovando rispetto alla stagione siciliana, o meglio riesumando una prassi normale in ambito trobadorico, e dimostrando anche per questa via la piena consapevolezza teorica di quella che abbiamo definito la sua rivoluzione. I luoghi sono notissimi, e in entrambi compare, con diversa sfumatura ma in posizione di rilievo, un rinvio al concetto di *obscuritas*, che potrebbe ben riferirsi alla terminologia retorica tipica dell'*ars dictandi*.⁵¹

Nel congedo della canzone d'amore, tutta a rime frante, *Tuttur, s'eo veglio o dormo*, la rivendicazione del proprio *ingegno* nell'arte di un poetare difficile, per iniziati, muove da un'apparenza di oscurità:

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

Tuttur s'eo veglio o dormo, 61-6

Dopo la 'conversione', nel già ricordato congedo della canzone palinodica *Altra fiata aggio già, donne parlato* l'argomentazione è più articolata, ma comprende anche qui la menzione di un «dire scuro», che Guittone dichiara di voler evitare, sia pure esponendosi così al biasimo di chi non apprezza il suo dettato *duro e aspro*:

Ditt'aggio manto e non troppo, se bono:
non gran materia cape in picciol loco.
Di gran cosa dir poco
non dicese al mestieri o dice *scuru*.
E dice alcun ch'è duro
e aspro mio trovato a saporare;
e pote essere vero. Und'è cagione?
Che m'abonda ragione,
per ch'eo gran canzon faccio e serro motti,
e nulla fiata tutti
locar loco li posso; und'eo rancuro,
ch'un picciol motto pote un gran ben fare.

Altra fiata aggio già, donne parlato, 159-70

Evoco qui i due celebri luoghi solo per sottolineare appunto la comune applicazione del concetto di *obscuritas* al proprio dettato poetico, nel primo caso come una parvenza, giustificata comunque dalla specificità dei destinatari e della materia, nel secondo come un rischio da evitare, a costo di risultare comunque arduo. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, non è questa una definizione topica per la lirica in volgare, e non solo per il corpus siciliano, dove il lemma è pressoché assente⁵², ma anche se si scorrono le pur frequenti dichiarazioni di poetica della tradizione trobadorica, dove l'attributo – pur fissato nella memorabile *paraul'escura* di Marcabru (BdT 293, 37 v. 6), che in genere si allega – è largamente minoritario⁵³ rispetto a quelli entrati poi infatti nella trattatistica, come *prim* o *car*, *clus* o *leu*: definizioni che d'altra parte Guittone mostra di conoscere perfettamente, nel compianto per la morte di Iacopo da Lèona, lodato in quanto «vero bon trovatore / in piana e 'n sottile rima e 'n cara / e in soavi e saggi e cari motti» (*Comune perta*, vv. 17-19). La scelta non dunque ovvia della definizione di oscurità si riverbera poi con insistenza in molti rimatori vicini a Guittone, da Panuccio a Inghilfredi a Meo Abbracciavacca, si ritrova nella «iscura ... parlatura» che Bonagiunta rinfaccia a Guinizelli nel celebre scambio di sonetti, e torna infine nella formula con cui Oderisi chiude *Purg.* XI («e scuro so che parlo» 139), in un contesto diverso ma non senza eco esibita del passo guittoniano («Scuro saccio che par lo ... parlo») ⁵⁴. È dunque difficile resistere alla tentazione di vedere in questo richiamo all'*obscuritas*, inaugurato nella lirica italiana probabilmente da Guittone, e poi così fortunato, un'eco dello *stilus obscurus*, variante deteriore dello *stilus altus* propugnato nell'insegnamento dello *Studium* aretino, dove vigeva appunto la condanna di Mino verso chi contrabbandava proprio gli «obscura verba» come applicazione di quello «stilus altus»⁵⁵. E potrà allora essere questa una traccia di quanto quel retroterra retorico abbia pesato nell'elaborazione stilistica della poesia, come della prosa di Guittone.

Sappiamo che la grandiosa operazione culturale di Guittone non ebbe vita lunga, e che la sua rivoluzione poetica può considerarsi una rivoluzione fallita, travolta dalla novità dei giovani poeti fiorentini. Forse non è un caso se sia Brunetto sia Dante, in due luoghi di dichiarazione poetica, evocheranno quella terminologia, che potremmo forse definire di stampo guittoniano, per contrapporre esplicitamente all'*obscuritas* non l'*ingegno* sperimentale, né un trovato *duro e aspro* di *motti* serrati, ma, nel *Tesoretto*, la chiarezza e la finezza della prosa:

Non dico ch'io m'afidi

di contarlo pe' rima
 dal piè fin a la cima,
 ma 'n bel volgare e puro,
 tal che non sia *oscuro*,
 vi dicerò per prosa
 quasi tutta la cosa
 qua 'nanti da la fine,
 perché paia più fine
Tesoretto 1116-24,

e in un luogo significativo di *Doglia mi reca* – dove si sostiene che una *parola oscura* non si può proporre alle donne – un *costrutto lieve*, un *parlare aperto*:

Ma perché lo mio dire util vi sia,
 discenderò del tutto
 in parte ed in costrutto
 più lieve, perché men grave s'intenda:
 ché rado sotto benda
parola oscura giugne ad intelletto;
 per che parlar con voi si vuole aperto.
Doglia mi reca nello core ardire 53-9.

E poi ci penseranno il *De vulgari eloquentia* e la *Commedia* a mettere una pietra tombale sulla fortuna del verbo guittoniano. Tuttavia è indiscutibile, almeno a partire dalle indicazioni di Contini⁵⁶, che la strutturazione della canzone dantesca non può prescindere, nei fatti se non nelle intenzioni dichiarate, dalla precedente sperimentazione di Guittone: cosicché se è vero, parafrasando una felice formulazione di De Robertis, che la battaglia di Campaldino ci ha evitato di morire guittoniani⁵⁷, tuttavia qualche frutto di quell'elaborazione germinata dalla frequentazione dello *Studium* aretino è maturato grazie a Guittone ben oltre i confini del Duecento, e ha contribuito in misura non marginale alla storia della lirica italiana.