UNIVERSITÀ DEGLI STUDI FIRENZE

FLORE
Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

# Ama chi t'ama. Petrarca interprete di Guittone

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

*Original Citation:*
Ama chi t'ama. Petrarca interprete di Guittone / Maria Sofia Lannutti. - STAMPA. - (2019), pp. 327-356.

*Availability:*
This version is available at: 2158/1142188 since: 2021-04-11T13:01:37Z

*Publisher:*
Edizioni del Galluzzo

*Terms of use:*
Open Access
La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf)

*Publisher copyright claim:*

(Article begins on next page)

19 April 2024

Maria Sofia Lannutti

# AMA CHI T'AMA. PETRARCA INTERPRETE DI GUITTONE*

Nella prima terzina del sonetto in morte di Sennuccio del Bene (*Rvf* 287), il protagonista del *Canzoniere* prega l'amico di salutare nella *terza spera*, il cielo già di Paolo e poi di Dante, i poeti d'amore, primo fra tutti Guittone.

Ma ben ti prego che 'n la **terza spera**
**Guitton** saluti, et messer **Cino**, et **Dante**,
Franceschin nostro, et **tutta quella schiera**.

La descrizione dei poeti d'amore moderni che si trova nel IV libro del *Triumphus cupidinis* (vv. 31-33) vede invece Guittone preceduto da Dante e Cino. A lui, e solo a lui, Petrarca attribuisce uno stato d'animo nel presente: «che di non esser primo par ch'ira aggia».

ecco Dant' e Beatrice, ecco Selvaggia,
ecco Cin da Pistoia, Guitton d'Arezzo,
che di non esser primo par ch'**ira aggia**;

Il suo aspetto rivela un sentimento di afflizione (*ira*) dovuto alla perdita di un primato. Petrarca ritrae Guittone come un maestro del passato, un padre che accusa lo scorno di essere stato superato dai suoi figli, per richiamare il celebre scambio con Guido Guinizelli. Ci si può chiedere se Petrarca avesse in mente la clausola *ira aggio* nell'ultima strofe della canzone *Tutto ch'eo poco vaglia* (XXIV), dove *ira* e *doglia* si stemperano nella speranza di veder soddisfatto il desiderio amoroso[1], e se nello stesso tempo

* La ricerca di cui si offrono i risultati nel presente articolo è parte integrante del progetto Advanced Grant «European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages» (ArsNova), finanziato dallo European Research Council nell'ambito del programma «Horizon 2020 research and innovation» dell'Unione Europea (Grant Agreement n° 786379).

1. Per il rapporto dei versi di Petrarca con *Tutto ch'eo poco vaglia*, cfr. Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino,

*Guittone morale. Tradizione e interpretazione.* A cura di L. Geri, M. Grimaldi, N. Maldina e M. R. Traina, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2019, pp. 327-356.
(ISBN 978-88-8450-919-2 © SISMEL - Edizioni del Galluzzo)

avesse in mente l'incipit della seconda delle tre canzoni sul tema della conversione, *Vergogna ho, lasso, ed ho me stesso ad ira* (XXVI), dove l'*ira* è dovuta alla sopraggiunta consapevolezza dell'erroneità di quel desiderio e di quella speranza, e infine l'eco *doglia aggio* nell'incipit della terza canzone, *Ahi, quant'ho che vergogni e che doglia aggio* (XXVII).

Ché, quando più **ira aggio**
o più **doglia** sostegno,
ad un pensier m'avegno,
lo qual m'allegra e stringe mie ferute:
(canz. XXIV *Tutto ch'eo poco vaglia*, vv. 61-64)[2]

Vergogna ho, lasso, ed **ho** me stesso ad **ira**;
e doveria via più, reconoscendo
co male usai la fior del tempo mio.
(canz. XXVI *Vergogna ho, lasso*, vv. 1-3)

Ahi, quant'ho che vergogni e che **doglia aggio**,
e quant'ho che sbaldisca e che gioire,
se bene isguardo, col veder d'om saggio,
u' so, u' fui, u' spero anche venire!
(canz. XXVII *Ahi, quant'ho che vergogni*, vv. 1-4)

A rendere plausibile una risposta positiva basterebbe la straordinaria capacità associativa di Petrarca, al quale verosimilmente non saranno sfuggiti il cambiamento di prospettiva e la diversa origine dell'*ira*, prima dovuta alla passione d'amore, poi al pentimento. Da questo punto di vista, l'*ira* assume nel *Triumphus cupidinis* una valenza soggettivamente meta-

intr. di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, nota di commento ai vv. 32-3, p. 190. Sull'ambiguità del lemma *ira* ('dolore' o 'collera') nell'italiano e nelle lingue galloromanze del medioevo, si può vedere F. Saviotti, *Dante, i diavoli e l'ira di Virgilio*, in «Carte romanze», 2 (2014), pp. 211-53, alle pp. 243-9, in riferimento a *Inf.* XXIII 142.

2. I vv. 61-64 mancano nel Laurenziano (L 48), che s'interrompe al v. 42, e sono attinti dalla Giuntina, che attribuisce la canzone a Dante da Maiano. Le canzoni di Guittone si citano dall'ed. Egidi (*Rime*), nella versione disponibile nella banca dati dell'OVI revisionata in base alla recensione di G. Contini (in GSLI, 127 [1941], pp. 55-82), tranne quelle comprese in *PD* (XI, XV, XIX, XX, XXV, XXXIII, XLVII) e quelle edite da M. Picone, in *Filologia cinquecentesca: i Giunti editori di Guittone*, «Yearbook of Italian Studies», 2 (1972), pp. 78-101 (I e XIV), e in *Lettura guittoniana: La canzone «Ora che la freddore»*, in «Yearbook of Italian Studies», 5 (1983), pp. 102-116 (XVIII), e da L. Leonardi, *Per l'edizione di Guittone d'Arezzo: «Ai, bona donna, che è devenuto» (IV)*, in *«Or vos conterons d'autre matiere». Studi di filologia romanza offerti a Gabriella Ronchi*, a cura di L. Di Sabatino, L. Gatti, P. Rinoldi, Roma, Viella, 2017, pp. 172-84.

poetica e oggettivamente storiografica, in relazione alla novità ideologica e stilistica comportata dalla poesia postguittoniana. Ma è anche possibile che la percezione della connessione tra i tre luoghi e tra le tre canzoni sia stata favorita dal loro ordinamento nelle fonti da cui Petrarca leggeva la poesia di Guittone. Nel canzoniere Laurenziano, le canzoni sul tema della conversione costituiscono un trittico posto ad aprire la sezione di Frate Guittone. Il trittico potrebbe risalire all'archetipo, se consideriamo che si presenta compatto anche nel Riccardiano (nn. 19-21), parzialmente nel Vaticano e nel Palatino: il Vaticano conserva in coppia e nello stesso ordine le prime due canzoni (V 142-143), il Palatino la seconda e la terza sempre in coppia ma in ordine invertito (P 6-5)[3].

*Tutto ch'eo poco vaglia*, che nel Laurenziano è l'ultima delle canzoni ante conversione, è legata al trittico della conversione dall'affinità della sua prima strofe con la prima strofe di *Ora parrà s'eo saverò cantare*, che apre il trittico, ed è possibile, come ha supposto Lino Leonardi, che nella fase della tradizione che precede il Laurenziano le due canzoni fossero adiacenti, cioè che le due sezioni post e ante conversione fossero invertite.[4]

Tutto ch'eo poco **vaglia**,
forzerommi a **valere**,
**perch**'eo vorrea plagere
a l'amorosa, cui servo mi dono.
E de la mia travaglia
terraggio esto **savere**,
che non farò **parere**
ch'amor m'aggia gravato com'eo sono.
Ché **validor valente**
pregio e cortesia
non falla, né dismente;
non dich'eo, che ciò sia,

3. Nota l'aggregazione «per analogia di incipit» della seconda e della terza canzone del trittico L. Leonardi, *Il canzoniere Laurenziano. Struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore*, in *I canzonieri della lirica italiana delle Origini*, a cura di L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011, vol. IV. *Studi critici*, pp. 155-214, a p. 175. Per i rapporti stemmatici tra i tre manoscritti, cfr. Id., *Il canzoniere Riccardiano 2533 e la tradizione delle rime di Guittone*, in *Il canzoniere Riccardiano di Guittone*, a cura di L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 3-38, alle pp. 8-24: per *Vergogna ho, lasso*, «*l*'archetipo si attinge in due luoghi probabili» (p. 17), mentre è dimostrato per le canzoni II, VI, XV (pp. 12-13).

4. L. Leonardi, *Appunti su Guittone nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, in «Critica del testo», 6 (2003), pp. 353-66, a p. 356; Id. *Il canzoniere Laurenziano*, cit., pp. 173 e 180-3.

ma vorria similmente
**valer**, s'unque poria.
D'amar lei non mi **doglio**;
ma che mi fa dolere
lo meo **folle volere**,
che m'ave addutto a amar sì alt'amanza.
(canz. XXIV *Tutto ch'eo poco vaglia*, vv. 1-18)

Ora **parrà s'eo saverò** cantare
e s'eo **varrò** quanto **valer** già **soglio**,
**poi che** del tutto Amor fug[g]h' e disv**oglio**,
e più che cosa mai forte mi spare:
ch'a om tenuto saggio audo contare
che trovare  non sa né valer punto
omo d'Amor non punto;
ma' che digiunto  da vertà mi pare,
se lo pensare  a lo parlare  sembra,
ché 'n tutte parte ove distringe Amore
regge **follore**  in loco di **savere**:
donque como valere
pò, né piacer  di guisa alcuna fiore,
poi dal Fattor  d'ogni valor  disembra
e al contrar d'ogni mainer' asembra?
(canz. XXV *Ora parrà s'eo saverò cantare*, vv. 1-15, *PD*, p. 214)

Insomma, il verso del *Triumphus cupidinis* è indizio a sostegno di quanto è già stato ipotizzato, cioè che Petrarca leggesse la poesia di Guittone da un manoscritto affine al canzoniere Laurenziano[5], prospettando anche la possibilità che questo manoscritto riflettesse l'ordinamento non del Laurenziano ma della tradizione da cui il Laurenziano dipende.

Guittone è un maestro del passato che rimane però modello imprescindibile, direi obbligato, un padre appunto, per le canzoni petrarchesche di argomento politico. Su questo piano persino Dante passa in second'ordine, perché è a Guittone che si deve l'adozione in Italia della canzone-sirventese incentrata su specifiche circostanze storiche, che sprona all'azione destinatari attivi sulla scena politica, presupposto delle tre canzoni politiche dei *Rerum vulgarium fragmenta* e della canzone per Azzo da Correggio tra le estravaganti (*Quel ch'à nostra natura in sé più degno*, per la liberazione di Parma dalla tirannide di Alberto II e Mastino II della Scala, avvenuta

5. Leonardi, *Appunti* cit., pp. 365-6. Si limita invece a un confronto puramente tematico l'analisi di D. Pierantozzi, *Il Petrarca e Guittone*, in «Studi petrarcheschi», 1 (1948), pp. 145-65.

nel 1341)[6]. Tra i poeti prestilnovisti, se si eccettua *Ahi dolze e gaia terra fiorentina*, che Chiaro Davanzati scrive in occasione della battaglia di Benevento imitando la guittoniana *Ahi lasso, or è stagion de doler tanto* per Montaperti (1260), questa declinazione militante e storicamente esplicita del tema politico nella canzone è propria del solo Guittone. Né le canzoni di Dante o di Cino si spingeranno oltre la riprovazione morale e politica della società contemporanea. Lo farà Fazio degli Uberti con la frottola *O tu che leggi* in difesa di Mastino II della Scala all'indomani delle controversie con Firenze sorte nel 1336 per il possesso di Lucca[7], ma in anni in cui Petrarca aveva sicuramente già scritto la sua prima canzone politica, *O aspectata in ciel beata et bella* (*Rvf* 28), rivolta a un esponente della famiglia Colonna per indurlo a sostenere la crociata indetta da Filippo VI nel 1333 e mai intrapresa.

Secondo una tradizione di pensiero consolidata, la *terza spera* abitata dal pianeta Venere, che nel sonetto in morte di Sennuccio ha già accolto Guittone, Dante, Cino e gli altri amanti poeti, influenza il mondo terreno sul piano personale non meno che sul piano politico: agisce sui sensi suscitando la passione carnale, alla quale l'uomo è però libero di sottrarsi facendo uso della ragione, e favorisce l'armonia sociale quando interagisce con la *caritas*, necessaria al buon governo dei popoli[8]. Si tratta della stessa tradizione di pensiero che è presente a Dante quando concepisce l'impianto ideologico dei canti del *Paradiso* ambientati nel cielo di Venere (VIII e IX), dove si trovano il principe giusto Carlo Martello e gli amanti pentiti Cunizza da Romano e Folchetto di Marsiglia[9]. Nella *terza spera*, amore e politica convivono, come nei *Rerum vulgarium fragmenta* canzoni d'amore e canzoni politiche, queste ultime inserite solo apparentemente a spezzare la storia d'amore, in realtà parte integrante di un'ideologia che vede l'intellettuale e l'uomo politico, il poeta e il signore, uniti nella vita terrena dall'obiettivo di agire per il bene comune nella *caritas*, trovando in se stessi la ragione autentica dell'agire. L'impegno nella vita terrena va di pari passo con l'introspezione e la crescita personale.

6. Un quadro complessivo della poesia politica italiana delle Origini, con analisi di alcuni testi, anche di Guittone, è offerto da P. Borsa, *Poesia e politica nell'Italia di Dante*, Milano, Led Edizioni, 2012.

7. Fazio degli Uberti, *Rime*, edizione critica e commento a cura di Cristiano Lorenzi, Pisa, ETS, 2013, pp. 333-48.

8. E. G. Schreiber, *Venus in the Medieval Mythographic Tradition*, in «The Journal of English and Germanic Philology», 74 (1975), pp. 519-35.

9. E. Peters, *Human Diversity and Civil Society in Paradiso VIII*, in «Dante Studies», 109 (1991), pp. 51-70.

Le quattro vere e proprie canzoni politiche di Guittone sono equamente distribuite nelle due sezioni del Laurenziano, *Gente noiosa e villana* (XV) e *Ahi lasso, or è stagion de doler tanto* (XIX) nella sezione ante conversione; *O dolce terra aretina* (XXXIII) e *Magni baroni certo e regi quasi* (XLVII) nella sezione post conversione[10]. Guittone entrò a far parte dei Cavalieri di Santa Maria o ordine dei Gaudenti intorno al 1265, anno che rappresenta lo spartiacque cronologico di massima tra le due sezioni. Ognuna delle due coppie contiene una canzone databile collocata nella sezione pertinente, *Ahi lasso, or è stagion de doler tanto* per Montaperti (1260) e *Magni baroni certo e regi quasi*, successiva all'anno in cui Ugolino della Gherardesca e Nino Visconti «tennero insieme la podesteria di Pisa (1285)»[11]. *Gente noiosa e villana* fa riferimento all'esilio di Guittone, avvenuto probabilmente entro la fine degli anni Cinquanta, indicazione cronologica che è consona alla sua posizione prima della canzone per Montaperti[12]. Infine, l'altra canzone politica della sezione post conversione, *O dolce terra aretina*, è preceduta da *O cari frati miei* (XXXII), che risale al 1266, anno in cui Tarlato dei Tarlati, definito *capitano* (del popolo) nel congedo, ricoprì quella carica ad Arezzo, ed è quindi correttamente posizionata prima di *Magni baroni*. La canzone anticipa il tema del degrado della vita civile, centrale in *O dolce terra aretina*, mentre la quarta strofe di *O dolce terra aretina* ripropone il motivo della visione imperfetta ricorrendo al verbo *sbendare*, antonimo del *bendare* che si trova nell'attacco e nel primo piede della seconda strofe di *O cari frati miei*.

O cari frati miei, con malamente
**bendata** hane la mente
nostro peccato e tolto hane ragione!

Demonio a Dio e corpo ad alma avemo
e lo secol tenemo
patria propia, somma, eternale.
E ciò è, lassi!, unde **bendati** semo…
(canz. XXXII *O cari frati miei*, vv. 1-3 e 24-27)

10. Un'analisi delle canzoni politiche di Guittone si trova in P. Borsa, *Poesia d'armi e poesia politica dalle Origini a Dante*, in *Cittadini in armi. Eserciti e guerre nell'Italia comunale*, a cura di P. Grillo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 141-96, alle pp. 175-82.

11. *PD*, I, p. 235.

12. A. Pellizzari, *La vita e le opere di Guittone d'Arezzo*, Pisa, Nistri, 1906, pp. 161-3; ed. Egidi, pp. 304-5; *PD*, I, p. 189; A. Tartaro, *Il manifesto di Guittone e altri studi fra Due e Quattrocento*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 65-73; Guittone d'Arezzo, *Lettere*, a cura di C. Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990, pp. 56-7.

O gente iniqua e crudele,
superbia saver sì te tolle,
e tanto venir fa te folle,
venen t'ha savor più che mele.
Ora te **sbenda** ormai e mira u' sedi,
e poi te volli e vedi
detro da te il loco ove sedesti;
e ove sederesti,
fussiti retta bene, hai a pensare.
(canz. XXXII *O dolce terra aretina*, vv. 61-69)

Il riscontro assume maggiore spessore se si considera che *bendare* e *sbendare* sono lemmi esclusivi di Guittone, che li usa entrambi anche nella lettera ai Fiorentini sulla battaglia di Montaperti, con analoga connotazione morale e politica (XIV 28: «Isbendate oramai, isbendate vostro bendato vizo, voi a voi rendete, e specchiate bene in voi estessi, e mirate che è da guerra a pace; e ciò conoscerete ai frutti loro»). La contiguità e la sintonia lessicale delle due canzoni fanno pensare che il 1266 possa essere termine di riferimento (*post quem?*) anche per *O dolce terra aretina*. Questa ipotesi di datazione è in sintonia con quanto proposto da Picone e si colloca tra le opzioni di Pellizzari e Tartaro (l'inizio degli anni Sessanta) e di Leporatti (gli anni Settanta) e Margueron (tra il 1285 e il 1288).[13] Appare legittimata dal fatto che la precaria condizione politica di Arezzo, originata dalla passività colpevole dei governanti che la canzone condanna aspramente, perdurò per tutto il ventennio successivo alla battaglia di Montaperti[14]. Né può dirsi argomento del tutto dirimente la consonanza con la canzone e la lettera XIV per Montaperti[15], che non indica di necessità una stretta prossimità cronologica. Si può supporre che *O dolce terra aretina* riproponga temi analoghi a distanza di alcuni anni, ma sostituendo l'ironia su cui

13. M. Picone, *Guittone e i due tempi del "Canzoniere"*, in *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte. Atti del Convegno Internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994)*, Firenze, Cesati, 1995, pp. 73-88, ora in Id., *Percorsi della lirica duecentesca dai Siciliani alla Vita nova*, Firenze, Cadmo, 2003, pp. 105-22, a p. 112; Pellizzari, *La vita e le opere* cit., pp. 174-5; Tartaro, *Il manifesto di Guittone* cit., pp. 23 e 63-75; R. Leporatti, *Il 'libro' di Guittone e la Vita Nova*, in NRLI, 4 (2001), pp. 4-150, alle pp. 119-20; *Lettere* ed. Margueron, p. 155.

14. Cfr. M. Cerroni, voce *Guittone d'Arezzo*, in *DBI*, 61, 2004, http://www.treccani.it/enciclopedia/guittone-d-arezzo_(Dizionario-Biografico)/.

15. E. Pasquini, *Intersezioni fra prosa e poesia nelle Lettere di Guittone d'Arezzo*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 3 (1994), pp. 119-46, ora in Id. *Fra due e quattrocento. Cronotopi letterari in Italia*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 34-58, alle pp. 52-4; Leonardi, *Il canzoniere Laurenziano*, cit., p. 172.

è incentrata la parte finale della canzone per Montaperti con la denuncia della necessità morale di impegnarsi per il bene di Arezzo (della propria patria) e dei suoi cittadini.

*Ahi lasso, or è stagion de doler tanto* è preceduta da due testi in cui Guittone si rivolge a personaggi del suo tempo con cui era in rapporto, *Altra gioi non m'è gente* (XVII) e *Ora che la freddore* (XVIII). In *Ora che la freddore*, Guittone esorta Orlando da Chiusi ad affrontare gli inevitabili ostacoli della vita senza cadere nello sconforto e dimostrando il proprio valore con l'impegno: «solo attraverso il superamento delle difficoltà poste dall'esistenza l'uomo può provare, e trovare, sé stesso»[16]. Il lessico e i motivi di carattere erotico esprimono in questa canzone un messaggio morale, tanto che si è potuto parlare di «ambiguità (o duplicità) semantico-ideologica»[17]. In *Altra gioi non m'è gente*, Guittone si rivolge ad Aldobrandino di Santa Fiore ancora nei termini del linguaggio amoroso. Aldobrandino, che appartiene alla schiera *de l'amorosa gente* dotata di *pregio* e *valore* (vv. 3-4), è definito «d'alta bieltate fiore» (v. 20). Guittone si dichiara suo *servente* nel congedo, che riprende e storicizza quello della precedente canzone, *Gentil mia donna, gioi sempre gioiosa* (XVI), dove l'amante dice di voler servire fedelmente l'amata non più *de folle amore* ma *a onore* (v. 66 «remosso onne villano entendemento»).

Conte da santa Fiore,
de voi parlo, segnore,
ché vo son maggiormente
ch'eo non dico, **servente**;
e **servir** pur me piace,
se già merto non face;
ma credo la mia vita
serà anco grazita
per voi, Aldobrandin, conte valente.
(canz. XVII *Altra gioi non m'è gente*, vv. 43-51)

Gentil mia donna, non poss'a valere,
menderaggio a podere;
che com'eo vi **servii** de folle amore,
mai sempre a vostro onore
vo **serverò** de quant'eo so valere,
remosso onne villano intendimento;

16. M. Picone, *Lettura guittoniana* cit., p. 114. Su *Ora che la freddore*, cfr. anche P. Borsa, *Pace, giustizia e bene comune da Guittone a Dante. La poesia politica in età comunale*, in «Per leggere», 26 (2014), pp. 141-56, alle pp. 147-51.

17. Picone, *Lettura* cit., p. 114.

e per simil convento
piacciavi, amor, mia fedeltà tenere.
(canz. XVI *Gentil mia donna, gioi sempre gioiosa*, vv. 61-68)

Si noti che *Gentil mia donna* separa *Altra gioi non m'è gente* da *Gente noiosa e villana*. Le due canzoni politiche della sezione ante conversione incorniciano dunque tre canzoni in cui il linguaggio della poesia d'amore assume una valenza morale e al limite politica, introducendo il tema della conversione a una forma più nobile di amore (*Gentil mia donna*), traducendo il servizio d'amore in servizio prestato a un signore ritenuto nobile e valoroso (*Altra gioi non m'è gente*) e insistendo sulla necessità dell'impegno per migliorare sé stessi (*Ora che la freddore*).

Nella sezione post conversione aumenta il numero di canzoni indirizzate a precisi destinatari, che sono suddivise in due serie, ognuna completata da una canzone politica. Le due serie sono separate dalle cinque laude-ballate (XXXV-XXXIX), introdotte dalla canzone-*plazer Tanto sovente dett'aggio altra fiada* (XXXIV). Le prime quattro sono ordinate secondo una gerarchia teologica (Cristo, la Vergine, san Domenico e san Francesco), l'ultima, *Vegna, vegna chi vole giocundare*, invito alla danza rivolto alle donne religiose, fa da controcanto alla canzone-*plazer*. La prima serie, che si chiude con *O dolce terra aretina*, è costituita da quattro canzoni: *O vera vertù, vero amore* (XXIX), per «Bandin conte e Gualteri» (v. 211); *Degno è che che dice omo el defenda* (XXX), per «Iacomo, Giovanni, amici, e Meo» (v. 85); *Poi male tutto è nulla inver peccato* (XXXI), per il «Vescovo d'Arezzo e Conte magno» (v. 121); e infine la già citata *O cari frati miei*, per Tarlato dei Tarlati. La seconda serie, che si chiude con *Magni baroni certo e regi quasi*, è costituita da sette canzoni: *Padre dei padri miei e mio messere* (XL), per Loderingo degli Andalò; *Guido conte Novello, se om, da pare* (XLI); *Messer Petro da Massa legato* (XLII); *Sovente vegio saggio* (XLIII), ancora per Guido Novello; *Chi pote departire* (XLIV), per Orlando da Chiusi come *Ora che la freddore*; *Comune perta fa comun dolore* (XLVI), *planctus* per Giacomo da Leona. Fa eccezione *Omo saccente vero* (XLV), che nel congedo si rivolge a un *amico* non meglio identificato, ma forse nominato in strofe perdute, se è vero, come suppone Egidi, che della canzone originaria rimane solo la parte finale[18]. I concetti dominanti nelle due serie sono il riconoscimento della *caritas* come unica forma d'amore e il valore che si dimostra operando per il bene comune, tema d'avvio dell'ultima delle canzoni politiche, *Magni baroni*, forse ultima anche nell'ordine della tradizione a monte del Laurenziano. Si possono leggere i vv. 26-28: «unde sol quasi amare / dea bon potenza

18. Ed. Egidi, p. 333.

fare, / bonità operar potendo in essa». L'uomo di valore deve amare l'impegno, che sarà proporzionato al potere, e attraverso l'impegno compiere opere buone.

L'ordinamento e la contestualizzazione storico-biografica delle canzoni politiche di Guittone nel Laurenziano, data dal coinvolgimento nei componimenti vicini di protagonisti della vita politica e religiosa con i quali Guittone interloquisce, possono essere messi in rapporto con le scelte che nei *Rerum vulgarium fragmenta* contribuiscono a ottenere l'integrazione delle tre canzoni politiche nella storia d'amore, nella linea interpretativa che vede la complessiva opera poetica di Guittone, nella disposizione che offre il Laurenziano, da ritenersi «canzoniere oggettivamente d'autore»[19], un precedente dei *Rerum vulgarium fragmenta*[20].

La prima canzone politica, *O aspectata in ciel beata e bella* (*Rvf* 28), precede di poco la sestina *Giovene donna sotto un verde lauro* (*Rvf* 30) che celebra l'anniversario del 6 aprile 1334, ed è introdotta dal sonetto per Orso dell'Anguillara (*Rvf* 27), che anticipa l'esortazione a impugnare la spada contro gli infedeli in vista della crociata del 1333. La seconda, *Spirto gentil* (*Rvf* 53), indirizzata a un senatore di Roma per sollecitarlo a prendersi cura della città, va messa in relazione con il primo soggiorno di Petrarca a Roma nel 1337, segue la canzone 50, unica d'anniversario (siamo verso il 6 aprile 1337), e condivide nella prima strofe e nel congedo alcuni lemmi chiave del successivo madrigale 54 (*Rvf* 53, v. 2 *peregrinando* / *Rvf* 54, v. 2 *pellegrina*; *Rvf* 53 v. 6 / *Rvf* 54, v. 10 *viaggio* (in rima); *Rvf* 53, v. 101 / *Rvf* 54, v. 8 *pensoso*)[21]. La terza, *Italia mia* (*Rvf* 128), segue il sonetto d'anniversario 122 (6 aprile 1344) e fa riferimento ad avvenimenti storici degli anni 1344-1345 (la guerra tra Obizzo d'Este e Filippino Gonzaga, fiancheggiato dai Visconti, per il dominio su Parma). Penultima di una

19. Leonardi, *Il canzoniere Laurenziano* cit., pp. 155-60; Id., *Creazione e fortuna di un genere: la filologia dei canzonieri dopo Avalle*, in *«Liber», «Fragmenta», «Libellus» prima e dopo Petrarca. In ricordo di d'Arco Silvio Avalle*, a cura di F. Lo Monaco, L. C. Rossi, N. Scaffai, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 3-21, alle pp. 11-15.

20. Cfr. Leonardi, *Appunti* cit., pp. 360-2, anche per la discussione dei precedenti contributi sulla «configurazione generale della poesia guittoniana» (p. 360). Una posizione critica rispetto alla visione macrostrutturale esprime C. Giunta, *Poesie che commentano poesie nel Medioevo: il caso di Guittone d'Arezzo*, in *L'autocommento*. Atti della giornata di studi (Genova, 16 maggio 2002), a cura di M. Berisso, S. Morando, P. Zublena, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 1-22.

21. M. S. Lannutti, *Timor e fortitudo, desiderium e temperantia nei due primi madrigali del Canzoniere petrarchesco*, in *Ragionar d'amore. Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, a cura di A. Decaria e L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 281-305, alle pp. 300-3; Ead., *Laureta novata. L'alieniloquium nei madrigali dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, in GSLI, 192 (2015), pp. 172-208 e 321-360, alle pp. 321-3.

serie di cinque canzoni (*Rvf* 125-129), *Italia mia* è al centro di un trittico sul tema della lontananza, all'interno del quale rappresenta la *patria*, un tempo *madre benigna e pia* e ora devastata da contese fratricide (vv. 84-85 «Non è questa la patria in cui mi fido / madre benigna e pia...»), da cui l'amante poeta sente il bisogno di evadere per fare ritorno nel porto sicuro di Valchiusa[22].

Delle canzoni politiche di Guittone, *O dolce terra aretina* credo sia quella più presente alla memoria poetica di Petrarca. Se ne avverte l'influenza in tutt'e tre le canzoni politiche dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Prima di passare all'analisi dei luoghi coinvolti, va detto che le suggestioni guittoniane nella poesia di Petrarca si colgono sotto una riscrittura spesso più radicale rispetto al livello di riscrittura a cui Petrarca sottopone regolarmente i testi poetici dei maggiori autori italiani, Dante in testa. Va anche detto che nei *Rerum vulgarium fragmenta* la scelta e la combinazione dei luoghi guittoniani implicati sembrano in diversi casi riflettere il grado di rilevanza e la disposizione dei componimenti di Guittone nel Laurenziano o nella tradizione che lo precede, non diversamente da quanto ho prospettato a partire dal verso del *Triumphus cupidinis*. E che, secondo quanto indica il verso del *Triumphus cupidinis*, Petrarca stabilisce un nesso tra produzione ante e post conversione.

In *Spirto gentil*, la memoria di *O dolce terra aretina* si combina con quella di *Se de voi, donna gente* e di *Ahi, quant'ho che vergogni e che doglia aggio*, e dà luogo a un gioco di slittamenti semantici. Se *Ahi, quant'ho che vergogni* chiude il trittico della conversione, *Se de voi, donna gente* apre la serie *ante* conversione nella tradizione da cui derivano il Laurenziano e il Riccardiano, se non nell'archetipo. Leonardi ne ha analizzato la rete di allusioni, soprattutto alla canzone manifesto di Giacomo da Lentini, *Madonna dir vo voglio*, supponendo l'autorialità della sua posizione incipitaria[23].

La *folle* invocazione d'aiuto rivolta a Dio nell'ultima strofe di *O dolce terra aretina* da chi si dispera indebitamente e non agisce, «-Ah, Signor Dio, aida!-» (v. 128), diventa, nel secondo piede della quinta strofe di *Spirto gentil* (*Rvf* 53), invocazione legittima, rivolta dal popolo romano, a ragione disperato, al destinatario senatore di Roma perché agisca, «gridan: O signor nostro, aita, aita» (v. 62). Nella sirma della stessa strofe di *Spirto gentil*, che comprende lemmi tipici della passione amorosa (*arde*,

22. F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, 2 voll., Torino, Einaudi, 2005, I, pp. 599 e 615-6 (d'ora in poi Bettarini).

23. L. Leonardi, *Introduzione*, in Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di L. Leonardi, Torino, Einaudi, 1994, pp. XXII-XXIII; Id., *Il canzoniere Laurenziano* cit., pp. 181-2; Id., *Il canzoniere Riccardiano* cit., pp. 25-26.

*faville*, *voglie infiammate*), si trova incastonata la formula *a la magion di Dio* (Roma, sede legittima del vicario di Cristo), v. 66 «Et se ben guardi a la magion di Dio». La formula chiama in causa *Se de voi, donna gente*, in cui un amante riamato argomenta la richiesta di un'*amistanza* reale che completi la relazione amorosa. Il secondo emistichio del verso di Petrarca ripropone con lieve variazione il secondo emistichio del v. 80 «sol per servire en la magion de Deo» nella sirma della quarta strofe di *Se de voi, donna gente*, dove l'amante si dice incapace di ricompensare con il suo servizio la reciprocità del sentimento e nello stesso tempo confortato dalla consapevolezza che un servo ha tanto più valore quanto più è sostenuto dal proprio signore e che il signore merita di essere accolto *en la magion de Deo* non grazie a una devozione passiva, ma desiderando di agire per il bene del prossimo. Lo stesso concetto è implicato nella sirma della quarta strofe di *Ahi, quant'ho che vergogni e che doglia aggio*, dove l'amante pentito chiede alla Vergine, che l'ha già accolto come suo *cavaleri* (vv. 45-47 «in vostra altezza altera, oltra penseri, / a vostro cavaleri / mi convitaste, e mi degnaste amare»), di aiutarlo a ottenere una completa guarigione, portando a compimento la sua conversione (vv. 64-66 «che del mal tutto, unde grave là venni, / come prima contenni, / né tutto infermo son, né liber bene»). Guittone motiva la sua richiesta facendo ricorso all'argomento del vantaggio (*la lauda*) che un signore può trarre dal soccorrere e risanare un uomo malato, povero e disorientato. Petrarca chiede al destinatario un impegno concreto che ponga fine alle tribolazioni della *povera gente sbigottita*, debole, ferita, ed esplicita la natura della *lauda* (v. 70 «onde fien l'opre tue nel ciel laudate»). L'auspicata *amistanza*, cioè l'esperienza effettiva della relazione d'amore, richiesta dall'amante alla *donna gente* e riformulata in chiave mariana in *Ahi, quant'ho che vergogni*, diventa in *Spirto gentil* l'auspicato impegno politico, improntato alla *caritas*, richiesto al *signor valoroso, accorto e saggio* (v. 3) in nome della *gente* di Roma.

e foll'è quei che s'abandona e **grida**:
– **Ah, Signor Dio, aida!** –;
(canz. XXXII *O dolce terra aretina*, vv. 127-128)

Ma bon conforto m'ène
che, con più alto tene
**segnor** suo **servo**, più li pò **valere**;
e non pò l'om capere,
sol per servire, **en la magion de Deo**,
sì como sento e veo;

ma bona fede e gran voglia in più fare
l'agiuta e 'l fa poggiare:
che voglia e fe tal de' fatto **valere**.
(canz. I *Se de voi, donna gente*, vv. 76-84)

che del mal tutto, unde grave là venni,
come prima contenni,
né tutto infermo son, né liber bene.
Ed a voi non convene
tornarmi a dietro, né tenermi tale;
ché se alcun bon **segnore** un **omo** acolle
**malato, nuto e folle**,
a suo poder lo volle
a sanitate, a roba ed a savere;
e s'el poi sa valere,
de quanto val la **lauda** è del segnore;
sì com'è il disinore,
se, poi l'acoglie, lo schifa e tel manco.
(canz. XXVII *Ahi, quant'ho che vergogni e che doglia aggio*, vv. 64-76)

Le donne lagrimose, e 'l vulgo inerme
de la tenera etate, e i vecchi stanchi
ch'ànno sé in odio et la soverchia vita,
e i neri fraticelli e i bigi e i bianchi,
coll'altre schiere travagliate e 'nferme,
**gridan: O signor nostro, aita, aita.**
Et la povera gente sbigottita
ti scopre le sue piaghe a mille a mille,
ch'Anibale, non ch'altri, farian pio.
Et se ben guardi **a la magion di Dio**
ch'arde oggi tutta, assai poche faville
spegnendo, fien tranquille
le voglie che si mostran sì 'nfiammate,
**onde fien l'opre tue nel ciel laudate.**
(*Spirto gentil*, *Rvf* 53, vv. 57-70)

La quarta strofe di *Se de voi, donna gente* è implicata all'interno del *corpus* guittoniano nella canzone *O vera vertù, vero amore*, che nel Laurenziano è quasi contigua al trittico della conversione (L 5) e nel Palatino è in posizione iniziale assoluta (P 1). Ancora una volta assistiamo a un procedimento di attualizzazione in chiave religiosa di un motivo originariamente riferito alla relazione d'amore. La condivisione del desiderio carnale nell'*amistanza*, auspicata dall'amante in *Se de voi, donna gente*, diventa

in *O vera vertù* condivisione del desiderio di operare per il bene dell'*amico* nella *caritas*. Il motivo dipende da un passo del *Bellum Catilinae* di Sallustio (5 20 «Idem velle atque idem nolle, ea demum firma amicitia est»), *l'Autore* citato al v. 72 di *Se de voi, donna gente*[24]. Mi sembra notevole che Petrarca integri gli antonimi *volere* e *disvolere*, con significato analogo a quello originario, in un componimento-chiave del *Canzoniere*, la cosiddetta canzone della Gloria (*Rvf* 119), nel verso in cui l'amante dichiara di non poter avere volontà diversa da quella della *donna più bella assai che 'l sole* con cui sta dialogando (v. 42 «altro voler o disvoler m'è tolto»), e che l'ha già accolto nella schiera dei suoi *rari amici* (v. 58 «et come già se' de' miei rari amici...»).

Per tutto ciò non servo,
né porea mai servir, l'onor né 'l bene,
che per voi fatto m'ène;
ché troppo è segno d'amoroso amore
far lo signor del servo
su' par, ed è ben cosa che non mai
pot'om mertare assai;
donque como de merto avrò onore?
ché sì como **l'Autore**
pon, ch'**amistà** di core
è **voler** de concordia e **desvolere**,
faite voi me, che zo volete ch'eo.
(canz. I *Se de voi, donna gente*, vv. 64-75)

Alquanto, amor, dett'ho perchee
infra noi te devem dir como dea;
dico ch'amor non crea
che sol piacere e non piacer che bono.
Parta ciascun donque da sée
al piacer de l'**amico** onni spiacente,
ed aduca piacente;
e se conven ch'amor pur sia in ciascuno,
e' sian da poi un core ed un podere,
sì che non mai **volere**
né **desvolere** l'un for l'altro deggia;
(canz. XXIX *O vera vertù, vero amore*, vv. 157-167)

– Madonna – dissi – già gran tempo in voi
posi 'l mio amor, ch'i' sento or sì infiammato,

24. Ed. Egidi, p. 291.

ond'a me in questo stato
altro **volere** o **disvoler** m'è tolto. –
(*Una donna più bella assai che 'l sole*, *Rvf* 119, vv. 39-42)

La presenza di *Se de voi, donna gente* si percepisce del resto in altri luoghi dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Ne riecheggia la prima strofe, carica di importanti rimandi[25], il sonetto *Amor et io sì pien' di meraviglia* (*Rvf* 160), ultimo di una serie di sette sonetti sul tema degli occhi dell'amata, che ispirano *onor* e *vertute* ed escludono ogni *basso desir* (*Rvf* 154, primo della serie, vv. 12-13 «Basso desir non è ch'ivi si senta, / ma d'onor, di vertute...»). La serie *meraviglia* : *semiglia* (vv. 2-3), centrale nel primo piede della canzone di Guittone, delimita la prima quartina del sonetto di Petrarca, che ripropone anche i lemmi *miracolo* e *fiore* nella prima terzina. La prospettiva della relazione carnale insita nella canzone di Guittone può dirsi contraddetta nel sonetto di Petrarca.

Se de voi, donna gente,
m'ha preso amor, non è già **meraviglia**;
ma **miracol semiglia**
come a ciascun no sia l'anima presa;
che de cosa plagente
saven de virità ch'è nato Amore;
or da voi, che del **fiore**
del plager d'esto mondo sete appresa,
com pò l'om far defesa?
(canz. 1 *Se de voi, donna gente*, vv. 1-5)

Amor et io sì pien' di **meraviglia**
come chi mai cosa incredibil vide,
miriam costei quand'ella parla o ride
che sol se stessa, et nulla altra, **simiglia**.
[...]
Qual **miracolo** è quel, quando tra l'erba
quasi un **fior** siede, over quand'ella preme
col suo candido seno un verde cespo!
(*Amor et io sì pien di meraviglia*, *Rvf* 160, vv. 1-4 e 9-11)

Tornando a *O dolce terra aretina*, il piccolo bestiario nella chiusa della terza strofe, v. 60 «orsi, leoni, dragon' pien' di foco», che rappresenta gli Aretini di oggi, è caricato da Petrarca di nuovo significato nel verso iniziale della

25. Leonardi, *Introduzione* cit., pp. XXII-XXIII.

sesta strofe di *Spirto gentil*, v. 71 «Orsi, lupi, leoni, aquile et serpi», dove gli animali, compreso il *lupo* che nel testo di Guittone è nome collettivo sempre per gli Aretini, stanno a indicare gli stemmi delle grandi famiglie avverse ai Colonna, in una sorta di *capfinidad* a distanza, non isolata nel *Canzoniere*[26].

Ahi, como mal, mala gente,
de tutto ben sperditrice,
te stette sì dolce notrice
e antico tanto valente!
Ché di ben tutto la trovasti piena:
secca hai quasi la vena;
l'antico tuo acquistò l'onor tutto,
tu l'hai oramai destrutto:
tu, **lupo** [de la greggia] ispergitore,
siccom'esso pastore.
Ma se pro torna danno ed onor onta,
la perta a cui si conta?
pur vostra, Artin felloni e forsennati.
Ahi, che non fuste nati
di quelli, iniqui schiavi, e vostra terra
fusse in alcuna serra
de le grande Alpi, che si trovan loco!
e là poria pugnare
vostro feroce affare,
**orsi, leoni, dragon pien di foco**.
(canz. XXXIII *O dolce terra aretina*, vv. 41-60)

**Orsi, lupi, leoni, aquile et serpi**
ad una gran marmorea colomna
fanno noia sovente, et a sé danno:
di costor piange quella gentil donna
che t'à chiamato a ciò che di lei sterpi
le male piante che fiorir non sanno.
(*Spirto gentil, Rvf* 53, vv. 71-76)

26. Cfr. il caso dell'incipit del sonetto 193, che riprende la conclusione del discorso di Beatrice all'inizio di *Par.* XXIV (vv. 1-9), analizzato in M. S. Lannutti, *Polifonie verbali in un madrigale araldico trilingue attribuito e attribuibile a Petrarca: «La fiera testa che d'uman si ciba»*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'ars nova*, a cura di A. Calvia e M. S. Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 45-92, alle pp. 64-5; Ead. *Figurae nominis et sententiae. Identità dell'autore e del dedicatario nella lirica italiana del Due-Trecento*, in *L'espressione dell'identità nella lirica romanza, tra testo e musica*, a cura di F. Saviotti e G. Mascherpa, Pavia, Pavia University Press, 2016, pp. 25-47, alle pp. 42-3.

Di più ampia portata si rivela l'influenza di *O dolce terra aretina* sulla più celebre tra le canzoni politiche di Petrarca, *Italia mia* (*Rvf* 128). Nonostante il divario di linguaggio e di stile, in tutt'e due le canzoni è insito un incoraggiamento, rivolto da Guittone ai signori di Arezzo e da Petrarca ai signori d'Italia, ad agire con decisione, amministrando con accortezza il proprio tempo, per risollevare le sorti della propria patria. Questa sintonia di contenuto attribuisce un peso non trascurabile alla condivisione del motivo della *fuga temporis*, cruciale nei *Rerum vulgarium fragmenta*, che Guittone affida ai vv. 104-105 della penultima strofe «ché 'n un punto s'eslogna / e fugge tempo, sì che mai non riede» e Petrarca traduce nel primo piede dell'ultima «Signor', mirate come 'l tempo vola, / et sì come la vita / fugge, et la morte n'è sovra le spalle» (vv. 97-99). Tanto più se si considerano le altre formulazioni del motivo, soprattutto quelle in canzoni strutturalmente rilevanti, la prima della seconda parte, *I' vo pensando* (*Rvf* 264), «e parte il tempo fugge» (v. 75), dove *fugge tempo* è invertito ed è in rima anziché in cesura, e la canzone finale alla Vergine, «Il dì s'appressa, et non pote esser lunge, / sì corre il tempo e vola» (vv. 131-132, incipit del congedo), dove *corre* e *vola* equivalgono a *vola* e *fugge* in *Spirto gentil* e dove *et non pote essere lunge* riformula *ché 'n un punto s'eslogna* in Guittone, cambiandolo di segno. Il ruolo di *Par*. XXXII 139 «Ma perché 'l tempo fugge che t'assonna», citato sempre nei commenti, ne risulta così ridimensionato.

Non corra l'omo a cui convene gir tardi,
né quei pur miri e guardi
a cui tutt'avaccianza aver bisogna:
**ché 'n un punto s'eslogna**
e **fugge tempo**, sì che mai non riede.
(canz. XXXIII *O dolce terra aretina*, vv. 101-105)

Signor', mirate come 'l **tempo vola**,
et sì come la vita
**fugge**, et la morte n'è sovra le spalle.
(*Italia mia*, *Rvf* 128, vv. 97-99)

Ma quell'altro voler di ch'i' son pieno,
quanti press'a lui nascon par ch'adugge;
e parte il **tempo fugge**
che, scrivendo d'altrui, di me non calme;
(*I' vo pensando*, *Rvf* 264, vv. 63-66)

Il dì s'appressa, **et non pote esser lunge**,
sì **corre** il **tempo** et **vola**,

Vergine unica et sola,
e 'l cor or conscïentia or morte punge.
(*Vergine bella, Rvf* 366, congedo, vv. 131-134)

Infine, proprio il tema della visione imperfetta, a cui sono correlati gli *hapax* antonimi *bendare/sbendare*, lega *O dolce terra aretina* alla prima delle canzoni politiche, *O aspectata in ciel beata et bella*. Nei *Rerum vulgarium fragmenta*, la visione imperfetta è causa dell'*errore* che tiene in uno stato di disperazione l'amante, incapace di comprendere la vera natura e funzione dell'amata, solo apparentemente spietata, ma in realtà coinvolta quanto lui nella reciprocità della *caritas*; incapace, in altri termini, di riconoscersi nell'amata. In *O aspectata in ciel beata et bella*, il tema della visione imperfetta è espresso all'inizio della quinta strofe con il ricorso alla consueta immagine di matrice biblica del *velamen*. Guittone sprona gli Aretini a *sbendarsi* e a voltarsi indietro per valutare il rovinoso stato della loro città e comprendere le ragioni del proprio fallimento attraverso il confronto con il passato, Petrarca sprona il destinatario a rialzare la testa e a *squarciare il velo* perché il mondo cristiano possa percepire la gravità del *giogo antico*, risolvendosi ad agire per liberare il Santo Sepolcro (il nesso *giogo antico* implica di nuovo un invito a riflettere sul passato).

Ora te **sbenda**
ormai e mira u' sedi,
e poi te volli e vedi
detro da te il loco ove sedesti;
e ove sederesti,
fussiti retta bene, hai a pensare.
(canz. XXXIII *O dolce terra aretina*, vv. 65-69)

Dunque ora è 'l tempo da ritrare il collo
dal **giogo antico**, et da **squarciare il velo**
ch'è stato avolto intorno agli occhi nostri...
(*O aspectata in ciel beata et bella*, *Rvf* 28, vv. 61-63)

È notevole che il congedo di *O aspectata in ciel beata et bella* contamini l'argomento politico con il tema della lontananza amorosa, e che un'analoga contaminazione connoti ancora più vistosamente un'altra canzone politica di Guittone, anzi canzone dell'esilio, *Gente noiosa e villana*[27]. In

27. Sulla sovrapposizione di significato erotico e politico nella poesia italiana delle Origini, in particolare in relazione al tema della lontananza e dell'esilio, cfr. J. Bartuschat, *Themes moraux et politiques chez quelques poétes florentins prestilnovistes: une*

Guittone l'amante è lontano da Arezzo, dove è rimasta l'amata, in Petrarca amante e amata sono invece insieme lontani dall'Italia e da Roma. In ragione della nuova realtà storica, nella canzone di Petrarca s'insinua l'allusione all'esilio della Chiesa, che è da troppo tempo lontana da Roma come da Gerusalemme. Si giustifica così la chiusa metapoetica del congedo, ovvero la dichiarazione che il linguaggio della canzone non è cifrato, non fa ricorso, come nella poesia d'amore, all'*alieniloquium*. Non sempre Amore, la *caritas* che muove all'impegno, *alberga sotto bende* (vv. 113-114: «ché non pur sotto bende / alberga Amor, per cui si ride et piagne»)[28]. A differenza della poesia d'amore, la poesia politica parla con chiarezza come con chiarezza la cristianità dovrebbe vedere la propria vera condizione e agire per il proprio riscatto. È ora di *sbendarsi*, avrebbe scritto Guittone.

Va, mia canzone, ad Arezzo, in Toscana,
a lei ch'aucide e sana
lo meo core sovente,
e di' ch'ora parvente
serà como val ben nostra amistate…
(canz. XV *Gente noiosa e villana*, vv. 127-131)

Tu vedrai Italia et l'onorata riva,
canzon, ch'agli occhi miei cela et contende
non mar, non poggio o fiume,
ma solo Amor che del suo altero lume
più m'invaghisce dove più m'incende:
né Natura può star contra 'l costume.
Or movi, non smarrir l'altre compagne,
ché non pur **sotto bende**
alberga Amor, per cui si ride et piagne.
(*O aspectata in ciel beata et bella*, *Rvf* 28, vv. 106-114)

*hypothese de recherche*, in «Arzanà. Cahiers de litterature médiévale italienne», 11 (2005) [*La poésie politique dans l'Italie médiévale*, études réunies par A. Fontes Baratto, M. Marietti, C. Perrus] pp. 87-104, alle pp. 90-9; e da ultimo R. Zanni, *Dalla lontananza all'esilio nella lirica italiana del XIII secolo*, «Arzana. Cahiers de litterature médiévale italienne»», 16-17 (2013), pp. 325-63 (alle pp. 325-6, nota 1, la bibliografia pregressa).

28. Seguo qui l'interpretazione di R. Bettarini, accolta da S. Stroppa (Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa, Torino, Einaudi, 2011, *ad loc.*): «Amore non sta soltanto sotto il velame che copre le canzoni di materia amorosa […]; lo stesso amore, che *unum est*, cantato solitamente sotto benda può essere senza benda, sbendato, come in questo testo, che è a suo modo una canzone amorosa (di *pietas*, di *charitas*), ma in chiaro (a differenza della cosiddetta canzone della Gloria, ad esempio, portatrice di un messaggio cifrato, d'una «ragion … obscura», CXIX, 106-9)» (Bettarini, pp. 153-4).

Un'ultima osservazione riguarda il piano cronologico. Dal momento che *O aspectata in ciel beata et bella* è sicuramente databile al 1333, credo si possa ritenere che il tema della visione imperfetta, del *velo* (o *benda*) che impedisce di vedere il *vero*, si affacci qui per la prima volta come interpretazione e attualizzazione della poesia di Guittone.

Per quello che ho potuto vedere, l'implicazione di *O dolce terra aretina* nelle canzoni politiche non è che un esempio di un riuso della poesia di Guittone nei *Rerum vulgarium fragmenta* ben più rilevante di quanto non emerga dai commenti. Significativo mi sembra il legame che si può stabilire tra la canzone *O cari frati miei*, che ho già citato a proposito della coppia *bendare/sbendare*, e la sestina 80 dei *Rerum vulgarium fragmenta*, *Chi è fermato di menar sua vita*. Nei versi conclusivi della terza strofe di *O cari frati miei*, tra i più belli di Guittone, si trova l'antica e diffusissima immagine, classica e cristiana, della nave nel mare in tempesta come metafora dell'uomo alle prese con le avversità della vita terrena. Il *nostro core*, ci dice Guittone, quando si ostina a fuggire dal *porto* e a cercare gli scogli, è come una nave sul punto di sfasciarsi in un mare agitato da ogni tempesta, e corre senza posa verso la propria rovina. Siamo di fronte a una formulazione speciale della metafora, che Petrarca ripropone nella prima strofe della sestina. Chi si ostina a condurre la propria vita nel mare ingannevole e tra gli scogli, ci dice Petrarca, «distante dalla morte quanto è la grossezza di una piccola barca» (Leopardi)[29], non può essere molto lontano dalla rovina: per questo dovrebbe ripararsi in un porto finché la vela ubbidisce ancora al timoniere (finché è ancora in tempo).

**Legno quasi digiunto**
è nostro core in mar d'ogne **tempesta**,
ove pur fugge **porto** e chere **scoglia**,
e di correr ver **morte** ora non resta.
(canz. XXXII *O cari frati miei*, vv. 66-69)

Chi è fermato di menar sua vita
su per l'**onde fallaci** et per li **scogli**
scevro da **morte** con un **picciol legno**,
non pò molto lontan esser dal fine:
però sarrebbe da ritrarsi in **porto**
mentre al governo anchor crede la vela.
(*Chi è fermato di menar sua vita*, *Rvf* 80, vv. 1-6)

29. Cit. da Bettarini, p. 405.

Il legame tra i due testi mi pare garantito dal fatto che tre delle parole in rima nella sestina, *scogli*, *legno* e *porto*, sono comprese nei versi di Guittone (altra parola comune, non in rima ma in cesura, è *morte*). Rivelatrice è soprattutto la corrispondenza in rima *scoglia*/*scogli*, anche perché il motivo dello scoglio marino come pericolo per la nave in navigazione, che nel *Canzoniere* è ricorrente, è piuttosto raro nella poesia lirica anteriore a Petrarca, e i versi di Guittone potrebbero esserne la prima attestazione[30]. Petrarca adotta *picciol legno* in luogo di *legno quasi digiunto* e *onde fallaci* in luogo di *tempesta*, in quest'ultimo caso attingendo all'esordio del *De beata vita* di Agostino (par. 1.2. «fallacissima facie maris decepti»), a cui la sestina «rende non frammentario omaggio»[31]. Difficile dire se anche Guittone avesse presente Agostino. Ne è indizio la *iunctura legno quasi digiunto*, che potrebbe derivare dall'immagine della nave squassata introdotta da Agostino nel par. 1.4. («abicerem omnia, et optatae tranquillitati vel quassatam navem fessamque perducerem»).

Ma per saggiare le potenzialità di uno studio più approfondito e sistematico dell'influenza della poesia di Guittone sul *Canzoniere* di Petrarca, vale la pena soffermarsi sulla canzone-frottola 105 *Mai non vo' più cantar com'io soleva*, *monstrum* non solo metrico, prova di estremo virtuosismo ed ermetismo, che denota un'alta concentrazione di assorbimento della poesia di Guittone. Canzone-frottola perché un linguaggio spezzato e gnomico, che procede per accumulo, e in questo senso propriamente guittoniano, un linguaggio apparentemente del disamore, esprime in un continuo gioco di ambiguità una conversione che è prima di tutto poetica: l'abbandono della poesia del passato, dovuto al riconoscimento della reciprocità del sentimento nella *caritas*, e il volgersi verso il confronto misterioso e imperfetto, *per speculum in aenigmate*, con l'inconoscibile[32].

Il linguaggio ermetico (*sotto bende*) di *Mai non vo' più cantar* è tale soprattutto per l'alto tasso di equivocità. Molti luoghi si prestano a una duplice interpretazione, che disorienta il lettore, lasciandolo nell'incertez-

30. Molto vicino è l'attacco della lauda 11 del Laudario Urbinate: «Simo quasi caduti / como in desperamento, / tant' è ll' offendemento / k' avem facto al Signore! / Siccomo desperati / menamo nostra vita, / e la nave imperita / curre verso lo scolglo» (R. Bettarini, *Jacopone e il Laudario Urbinate*, Firenze, Sansoni, 1969, p. 525).

31. Bettarini, p. 404.

32. Per questa interpretazione innovativa rispetto all'esegesi corrente, cfr. M. S. Lannutti, *Per l'interpretazione della canzone 105 di Petrarca*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*. VII Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (S.I.F.R.), Bologna, 5-8 ottobre 2009, a cura di A. Fassò, G. Giannini, L. Formisano, P. Caraffi, G. Brunetti, F. Benozzo, M. Mancini, Roma, Aracne, 2012, pp. 603-53.

za (e costringendolo alla riflessione). Lo dimostra già il secondo verso, «ch'altri non m'intendeva ond'ebbi scorno». L'interpretazione vulgata dà per scontato che *m'intendeva* sia terza persona riferita a *altri*, «il solito pronome indefinito per l'amata-che-non-si-nomina»[33]. Ma in realtà *m'intendeva* potrebbe essere prima persona come *soleva*, che nel primo verso è riferito all'amante (*intendersi* mediale si trova al v. 50 «Forse ch'ogni uom che legge non s'intende» e forse anche al v. 17 «intendami chi pò, ch'i' m'intend'io»). Non quindi l'annuncio del disamore, ma la dichiarazione di un fraintendimento, dell'*errore*. L'amante poeta ha scoperto, e ora sa, di essersi sbagliato, che in realtà il suo amore era ed è ricambiato, e ne trae le conseguenze. Lo *scorno* deriva da quella scoperta, e non è distante dall'*ira* di Guittone nelle canzoni della conversione[34].

Mai non vo' piú cantar com'io soleva,
ch'**altri no m'intendeva,** ond'ebbi **scorno**;
et puossi in bel soggiorno esser molesto.
Il sempre sospirar nulla releva;
già su per l'Alpi neva d'ogn' 'ntorno;
et è già presso al giorno: ond'io son desto.
Un acto dolce honesto è gentil cosa;
et in donna amorosa anchor m'aggrada,
che 'n vista vada altera et disdegnosa,
non superba et ritrosa:
Amor regge suo imperio senza spada.
Chi smarrita à la strada, torni indietro;
chi non à albergo, posisi in sul verde;
chi non à l'auro, o 'l perde,
spenga la sete sua con un bel vetro.

Se la prima stanza di *Mai non vo' più cantar* dà inizio a un bilancio del passato, l'ultima porta a compimento la descrizione dello stato d'animo dell'amante poeta nel presente iniziata nella stanza precedente. L'amante poeta guarda alle sofferenze affrontate durante il suo cammino nella serenità che proviene dalla fiducia in un futuro migliore. Non è più afflitto dalla fuga del tempo e ha rinunciato a esprimere ciò che non si può esprimere: «De' passati miei danni piango e rido, / perché molto mi fido in quel ch'i' odo. / Del presente mi godo et meglio aspetto / et vo contando gli anni, et taccio et grido» (*taccio e grido* è dittologia del linguaggio misti-

33. Bettarini, p. 489.
34. Lannutti, *Per l'interpretazione della canzone 105* cit., pp. 632-3.

co, pensiamo a Iacopone)[35]. Insomma, *Mai non vo' più cantar* mette in scena il lieto fine quasi segreto di un'intima conversione, e nello stesso tempo può dirsi un distillato dell'ideologia portante del *Canzoniere*, anzi una *summa* in senso proprio.

Com'è stato da tempo notato, per lo schema formale *Mai non vo' più cantar* è vicina a *Ora parrà s'eo saverò cantare*, altro esempio di virtuosismo estremo, e il legame strutturale è ribadito dall'affinità dei due incipit[36]. La quarta strofe può essere invece collegata con un'ampia porzione dell'ultima canzone del trittico della conversione, *Ahi, quant'ho che vergogni e che doglia aggio*, forse la più bella del secondo Guittone. La porzione comprende la parte finale della seconda e l'intera terza strofe. Petrarca ne interpreta persino la versificazione, cogliendo la rima interna non strutturale in -EZZA, che integra nel suo testo. Notiamo poi la condivisione della rima equivoca *legge*; l'affinità tra il v. 58 della canzone di Petrarca «et dolendo adolcisce il mio dolore» e il v. 40 della canzone di Guittone «e m'allegra doler del meo dolore»; *bellezza* antonimo di *bruttezza*, *si scende* che sintetizza *altezza* e *bassezza*, *adolcisce* in figura etimologica con *dolcezza*.

Guai a me, lasso, dico,
e guai a chi nemico
ed omo matto crede, e segue **legge**
d'omo ch'è senza **legge**!
Però fugga lo meo folle dir como
suo gran nemico ogn'omo,
ch'eo 'l vieto a tutti e per malvagio il casso.

Ma vergognar di mia onta m'inora,
**e m'allegra doler del meo dolore**;
e quanto loco più brutto fue lora,
più, ch'io ne son partito, hami savore;
poi voi, tradolze e beata Maria,
non guardando mia grande e vil **bassezza**,
in vostra altera **altezza**, oltra penseri,
a vostro cavaleri
mi convitaste, e mi degnaste amare,
e del secol retrare,
che loco è de **bruttezza** e de falsìa.

35. Ivi, p. 610.

36. T. Labande-Jeanroy, *La technique de la chanson dans Pétrarque*, in *Pétrarque. Mélanges de littérature et d'histoire publiés par l'Union Intellectuelle Franco-Italienne*, Paris, Leroux, 1928, pp. 143-209, alle pp. 187-90; cfr. anche Lannutti, *Per l'interpretazione della canzone 105* cit., pp. 604-5.

Ahi, quant'ho che sbaldisca e che far gioia,
poi piacer ho de noia,
bella vita de croia,
d'avoltro amor tanto compiuta amanza,
e de tutta onta orranza,
santa religion de mondan loco,
e de l'enfernal foco
spero compiuta ed eternal **dolcezza**!
(canz. XXVII *Ahi, quant'ho che vergogni*, vv. 32-38* e 39-57)

Forse ch'ogni uom che **legge** non s'intende;
et la rete tal tende che non piglia;
et chi troppo assotiglia si scav**ezza**.
Non fia zoppa la **legge** ov'altri attende.
Per bene star **si scende** molte miglia.
Tal par gran meraviglia, et poi si spr**ezza**.
Una chiusa **bellezza** è piú soave.
Benedetta la chiave che s'avvolse
al cor, et sciolse l'alma, et scossa l'ave
di catena sí grave,
e 'nfiniti sospir' del mio sen tolse!
Là dove piú mi dolse, altri si dole,
**et dolendo adolcisce il mio dolore**:
ond'io ringratio Amore
che piú nol sento, et è non men che suole.
(*Mai non vo' più cantar*, *Rvf* 105, vv. 46-60)

Nella prima strofe di *Mai non vo' più cantar* è molto forte la presenza di Dante. Si può vedere la serie *bel soggiorno* : *'ntorno* : *giorno*, e poi *altera et disdegnosa* e *in sul verde* che dipendono da due dei tre canti tra quelli ambientati nell'Antipurgatorio incentrati sul personaggio di Sordello (*Purg*. VI 62 «come ti stavi *altera e disdegnosa*»; VII 42 *intorno* : 44 *giorno* : 46 *bel soggiorno*; 82 «'*Salve, Regina*' in sul verde e 'n su' fiori»); *acto dolce*, *nulla releva* e l'emistichio *Chi smarrita ha la strada*, che dipendono rispettivamente da *Purg*. XV 88-89 «e una donna, in su l'entrar, con atto / dolce di madre dicer: «Figliuol mio…», da *Par*. XXX 123 «la legge natural nulla rileva», e dal celebre esordio[37].

Mai non vo' piú cantar com'io soleva,
ch'altri no m'intendeva, ond'ebbi scorno;
et puossi in **bel soggiorno** esser molesto.

37. Lannutti, *Per l'interpretazione della canzone 105* cit., pp. 633-46.

Il sempre sospirar  **nulla releva**;
già su per l'Alpi neva  d'ogn' **'ntorno**;
et è già presso al **giorno**:  ond'io son desto.
Un **acto dolce** honesto è gentil cosa;
et in donna amorosa  anchor m'aggrada,
che 'n vista vada  **altera et disdegnosa**,
non superba et ritrosa:
Amor regge suo imperio senza spada.
**Chi smarrita à la strada**,  torni indietro;
chi non à albergo, posisi **in sul verde**;
chi non à l'auro, o 'l perde,
spenga la sete sua con un bel vetro.

Ma nella seconda strofe la voce di Guittone si fa sentire sia nelle soluzioni tecniche specifiche sia nell'economia concettuale. Guittone ispira la scelta dell'eccezionale rima tronca in -o e il contenuto dei versi centrali, che dipendono dalla seconda strofe di *Tuttor, s'eo veglio o dormo* (XI), anch'essa di linguaggio virtuosistico ed ermetico, tanto da diventare oggetto di riflessione nel primo dei due congedi, quasi una dichiarazione di poetica: «Scuro saccio che par lo / mio detto, ma' che parlo / a chi s'entend' ed ame» (vv. 61-63), da confrontare con il v. 17 di *Mai non vo' più cantar* «intendami chi pò  ch'i' m'intend'io» (il lemma *intendere/intendersi* è in bilico tra il significato di 'amare' e di 'comprendere').

Om ch' ama pregio e **pò**,
più che legger en scola,
Amor valeli pro:
ché più leggero è **Po**
a passar senza scola
che lo mondo a om **pro'**
senza Amor, che dà
cor e bisogno da
sprovar valor e forzo;
perché ciascun om, for **zo**
che briga e travagli' agia,
se vale, non varrà già.
(canz. XI *Tuttor, s'eo veglio o dormo*, vv. 25-36)

I' die' in guarda a san Pietro;  or non piú, **no**:
intendami chi **pò**,  ch'i' m'intend'io.
Grave soma è un mal fio  a mantenerlo:
quanto posso mi spetro,  et sol mi **sto**.
Fetonte odo che 'n **Po**  cadde, et morío;

et già di là dal rio  passato è 'l merlo:
deh, venite a vederlo.  Or i' non voglio:
non è gioco uno scoglio  in mezzo l'onde,
e 'ntra le fronde il visco.
(*Mai non vo' più cantar*, *Rvf* 105, vv. 16-24)

Nei versi di Guittone si fa presente la necessità dell'amore come mezzo privilegiato di conoscenza e progresso (si può imparare di più dall'amore che dal *legger en scola*, è più facile *passare* il Po senza una barca che migliorare senza amore). Nei versi di Petrarca, il *merlo*, cioè l'amante, *è passato già di là dal rio*, ha già superato i pericoli della vita amorosa mettendosi in salvo, e non intende correre ancora il rischio di incagliarsi in qualche scoglio come una barca nel mare in tempesta (ritorna l'immagine della sestina 80) o di restare invischiato tra i rami come un uccello in volo, un *merlo* appunto. È andata peggio a Fetonte, che nel Po ha finito per caderci.

Cosa può voler dire tutto questo? Credo che il volo rovinoso di Fetonte, che fu incapace di governare il carro del Sole, sviando dal legittimo corso (*smarrita à la strada*) e andando incontro alla rovina, anticipi le *tropp'alte imprese* nel verso che chiude il secondo piede della stanza successiva, dove l'amante poeta è ancora intento a trarre le conseguenze da ciò che ha imparato durante il suo faticoso viaggio. Le *alte imprese* consistono nella poesia d'amore vecchia maniera (*alta impresa* è la lode dell'amata già nel sonetto 5 *Quando io movo i sospiri a chiamar voi*, vv. 5-6 «Vostro stato real, che 'ncontro poi, / raddoppia a l'alta impresa il mio valore»), e ora l'amante poeta ritiene saggio rinunciarvi. Nella nuova consapevolezza, la lontananza dall'amata non è più motivo di sofferenza (v. 37 «et per ogni paese è bona stanza»), e l'amante poeta può finalmente affidare *quel poco* che gli resta da vivere a *Colui che 'l mondo regge*, perché l'accolga tra i *seguaci Suoi*.

Proverbio "ama chi t'ama"  è fatto antico.
I' so ben quel ch'io dico:  or lass'andare,
ché conven ch'altri impare  a le sue spese.
Un' humil donna grama  un dolce amico.
Mal si conosce il fico.  A me pur pare
senno a non cominciare  **tropp'alte imprese**;
et per ogni paese  è bona stanza.
L'infinita speranza  occide altrui;
et anch'io fui  alcuna volta in danza.
Quel poco che m'avanza
fia chi nol schifi, s'i' 'l vo' dare a lui.
I' mi fido in Colui  che 'l mondo regge,
et che' seguaci Suoi nel boscho alberga,

che con pietosa verga
mi meni a passo omai tra le Sue gregge.
(*Mai non vo' più cantar*, *Rvf* 105, vv. 31-45)

L'ambiguità e il tecnicismo di *Mai non vo' più cantar*, all'origine di un'*obscuritas* quasi sbandierata, chiamano in causa le canzoni di Guittone che nel Laurenziano sono qualificate nella rubrica dall'aggettivo *quivoca*. Due di queste seguono *Tuttor s'eo veglio o dormo* nella sezione ante conversione (l'altra è *Sovente vegio saggio*, nella sezione post conversione). Della prima, *Voglia de dir giusta ragion m'ha porta* (XII), Petrarca conserva memoria nell'ultima strofe di *Mai non vo' più cantar*. Dal gioco di rime identiche, equivoche e inclusive che in Guittone coinvolge i rimanti *penta* e *pento*, anche in luogo di *pinta* e *pinto*, dipende nei versi di Petrarca la rima inclusiva ed equivoca *dipinto* : *pinto*; all'immagine della *piagenza penta in cor* si ispira l'immagine della frase dipinta *ne l'alma* dell'amante dal *gran disdetto* dell'amata, ovvero l'ostinato negarsi dell'amata una volta percepita la passionalità dell'amante. Mentre la frase stessa «I' sare' udito, / et mostratone a dito» 'si udirebbe ancora il mio canto d'amore e io sarei mostrato a dito dalla gente' rappresenta il superamento di alcuni versi di *Tutto 'l dolor, ch'io mai portai, fu gioia* (XIV), che nel Laurenziano segue a sua volta le due canzoni *quivoche*: «perch'om mi mostra a dito e del mal meo / se gabba; ed eo pur vivo a disinore, / credo, a mal grado del mondo e di Deo» (vv. 54-56).

Tant'aggio en amar la voglia **penta**,
e tanto sua **piagenza in cor** m'è **penta**,
che mai de servir lei non credo **penta**,
né sia de me la sua figura **empenta**.
Ch'ella m'ha for di noiosa noi **pento**
ed a ciò m'ha che più piaceme **pento**;
(canz. XII *Voglia de dir giusta ragion m'ha porta*, vv. 19-24)

E poi saver non m'aiuta, e dolore
me pur istringe il core
pur conven ch'eo matteggi: e sì facc'eo;
però om **mi mostra a dito** e del mal meo
se gabba ed eo pur vivo a disinore:
credo a mal grado del mondo e di Deo.
(canz. XIV *Tutto 'l dolor, ch'io mai portai, fu gioia*, vv. 51-56)

E 'n bel ramo m'annido, et in tal modo
ch'i' ne ringratio et lodo il **gran disdetto**
che l'indurato affecto alfine à **vinto**,

et **ne l'alma depinto** "I sare' udito,
et **mostratone a dito**", et ànne extinto
(tanto inanzi son **pinto**
chi' 'l pur dirò) «Non fostù tant'ardito»…
(*Mai non vo' più cantar*, *Rvf* 105, vv. 80-86)

Torno, per concludere, alla terza strofe di *Mai non vo' più cantar*, che si apre con un verso che possiamo considerare a pieno titolo esempio del linguaggio equivoco adottato da Petrarca: «Proverbio "ama chi t'ama" è fatto antico» (v. 31), dove fatto antico può essere letto in due modi, «'è caduto in disuso, non è più attuale'» (Santagata), oppure «è vecchio ("Vetus verbum est in veteri proverbio") (Gesualdo) e collaudato (dai poeti: "Amor ch'a nullo amato amar perdona", *Inf.* V 103)» (Bettarini)[38]. Credo che questo verso interpreti la parte finale della quarta strofe della canzone di Guittone *Ai, bona donna, ch'è devenuto* (IV), lamento per l'*orgoglio* e la *villania* di un'amata che non intende più concedersi. La posizione che Guittone esprime in *Ai, bona donna* può dirsi smentita dalle due canzoni sulle donne (XX e XLIX) in coppia nel Laurenziano (L 44 e L 45) e quasi adiacenti nel Palatino (P 90 e P 92, separate da *Se de voi, donna gente*), che offrono due punti di vista sulle donne differenti ma non opposti e anzi per molti versi complementari: la prima le difende e le elogia (*Ahi lasso, che li boni e li malvagi*), l'altra le incoraggia alla castità (*Altra fiata aggio già, donne, parlato*).[39]

Ai, bona donna, che è devenuto
lo compiuto – savere
e l'entera potenza
de vostra conoscenza, – ch'or non pare?
Orgoglio e villania l'àve conquisa
e misa – a non valere;
(canz. IV *Ai, bona donna, che è devenuto*, vv. 1-6)

Non per ragion, ma per malvagia usanza,
sovra le donne ha preso om segnoria,

38. Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004², p. 498; Bettarini, p. 493.

39. Non parlerei pertanto di rapporto propriamente palinodico tra le due canzoni. La palinodia riguarda piuttosto il comportamento libertino nel passato, di cui Guittone fa ammenda (*Altra fiata*, vv. 10-11 «ma debitor son voi, ché fabricate / ho rete mante e lacci a voi lacciando»). Sulla loro posizione contigua nel Laurenziano, cfr. Leonardi, *Il canzoniere Laurenziano* cit., p. 173; R. Leporatti, *Il 'libro' di Guittone* cit., alle pp. 74-5 e 94-9.

ponendole 'n dispregio e 'n villania
ciò ch'a sé 'n cortesia pon' e orranza.
Ahi, che villan giudicio e che fallace!
(canz. XX *Ahi lasso, che li boni e li malvagi*, vv. 13-17)

Altra fiata aggio già, donne, parlato
a defensione vostra ed a piacere;
ed anco in disamore aggio tacere,
ove dir possa cosa in vostro grato;
ché troppo ho di voi, lasso, indebitato
non vostro merto già, ma mia mattezza.
(canz. XLIX *Altra fiata aggio già, donne, parlato*, vv. 1-6)

Scrive Guittone in *Ai, bona donna* (vv. 45-48): «Amar chi v'ama tanto, / amor, già non fallate! / Ma, se voi no·llo amate, / ché, Deo!, chi·ll'ama, merta? in cento tanto» 'Amore, non mancate di amare chi vi ama tanto! Ma, se voi non lo amate, quanto invece, Dio!, merita chi lo ama! Cento volte tanto!'[40]. Che bisogna amare chi ci ama, riconoscendosi nell'oggetto del proprio amore, ci dice a sua volta Petrarca, lo si sa da molto tempo, e io ho finalmente capito cosa questo vuol dire davvero (v. 32 «I' so ben quel ch'io dico»): la reciprocità dell'amore deve escludere il coinvolgimento passionale, che è infatti all'origine della condanna di Francesca, erroneamente convinta di non aver potuto opporre alcun *disdetto*. Lo aveva capito, naturalmente, già Guittone.

**Amar chi v'ama** tanto,
**amor**, già non fallate!
Ma, se voi no·llo **amate**,
ché, Deo!, **chi·ll'ama**, merta? in cento tanto.
(canz. IV *Ahi, bona donna, ch'è devenuto*, vv. 45-48)

**Amor**, ch'a nullo **amato amar** perdona…
(*Inf.* V 102)

Proverbio "**ama chi t'ama**" è fatto antico.
I' so ben quel ch'io dico...
(*Mai non vo' più cantar*, *Rvf* 105, vv. 31-32)

40. Anche la traduzione è tratta da Leonardi, *Per l'edizione di Guittone* cit.

ABSTRACT

*Ama chi t'ama. Petrarca Reader of Guittone*

The essay examines the influence of Guittone's poetry on Petrarch's *Canzoniere*. The ordering and historical-biographical contextualization of Guittone's political songs in the Laurentian codex can be related to the choices that in *Canzoniere* allow the integration of the three political songs into the love story. The influence of Guittone's poetry is also evident in other poems, especially in the so-called canzone-*frottola*.

Maria Sofia Lannutti
Università degli Studi di Firenze
mariasofia.lannutti@unifi.it