

1.1 Grammatica: i tropi come *licentia*, tra *Vita Nova* e *ars poetriae*

Sommario 1.1 Il linguaggio figurato nella *Vita nova*. – 1.2 Il XXV capitolo della *Vita nova*. – 1.2.1 Il dubbio sul linguaggio figurato. – 1.2.2 La prosopopea: *quando a le cose inanimate si parla*. – 1.2.3 La licenza di parlare e il magistero oraziano. – 1.2.4 *Dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino*. – 1.2.5 *La quale cosa, secondo la veritate, è falsa*. – 1.2.6 Questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelliche così rimano stoltamente. – 1.2.7 *Denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento*. – 1.3 Dante e le *doctrinatae poetriae*. – 1.4 Il linguaggio figurato nelle *artes poetriae*. – 1.4.1 Esercizi di poesia: l'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme. – 1.4.2 Ringiovanire le parole: la *Poetria nova* e il *Documentum* di Goffredo di Vinsauf. – 1.4.3 Divieti grammaticali, consigli retorici e classificazioni: l'*Ars poetica* di Gervasio di Melkley. – 1.4.4 Un unico insieme di regole per il discorso: la *Parisiana Poetria* di Giovanni di Garlandia. – 1.4.5 Da Grammatica a Poesia: il *Laborintus* di Eberardo il Tedesco.

1.1 Il linguaggio figurato nella *Vita nova*

Prima di commentare nel dettaglio il XXV paragrafo della *Vita nova*, può essere interessante fare qualche breve considerazione sulla semplicità del linguaggio figurato dispiegato da Dante nel libello giovanile, perché tale semplicità corrisponde a una riflessione teorica ancora piuttosto ancorata ai dogmi scolastici. La *Vita nova*, infatti, fa un uso parco e canonico di metafore e similitudini; dal momento che questo aspetto è stato già indagato dalla critica (Boyde 1979; De Robertis 1980; Pirovano 2015a), mi limiterò dunque a qualche cenno.

Come tutti sanno, la *Vita nova* si apre con la *transumptio* del libro *de la memoria*, e in particolare con l'immagine della rubrica la quale dice: «*Incipit vita nova*» (VN I, 1); come nota Pirovano, quella del libro «è un'immagine topica e particolarmente cara a Dante, che la impiega anche nella quinta stanza di *E' m'incresce di me sì duramente*» (2015a, 77) e in vari passi della *Commedia* (cf. Fenzi 2005; Corti 2003, 190-2; Tomazzoli 2023a). Analogamente a quanto accadrà nel *De vulgari eloquentia* con la metafora della caccia (vedi § I.2.1) o nella *Commedia* con l'immagine della vita come viaggio, si tratta di una figura che fa da cornice e da struttura all'opera intera, o almeno a vaste porzioni di essa. Nonostante sia sviluppata solo nei primi due capitoli della *Vita nova*, la metafora del libro è infatti fondamentale rispetto alla costruzione della postura autoriale che Dante intende assumere: facendosi scriba del libro della sua memoria – e scriba attivo, che seleziona quali parole saranno da *assemblare* nel libello, o decide eventualmente di ridurle alla *loro sentenza* (VN I, 1) – l'autore da un lato difende il valore veritativo della propria poesia, dall'altro si propone come personaggio esemplare, le cui vicende sono degne di essere tramandate.¹

A questa apertura fortemente metaforica non segue un gran dispiegamento di tropi: quella della *Vita nova* è una poesia che interpreta i segni, piuttosto che crearli, e questo non solo in virtù della sua struttura di auto-commento, ma anche per la dimensione quasi teofanica della vicenda che viene raccontata. I componimenti poetici inclusi nel libello erano del resto già in origine piuttosto poveri di similitudini e metafore (Baldelli 1984, 67) e più legati ai modi figurativi tradizionali dei Siciliani e dei predecessori toscani: le similitudini sono assai rare (molto più rare che nella lirica romanza coeva: cf. Tomazzoli 2022), e anche gli usi metaforici sono per lo più in linea con la tradizione precedente (Pirovano 2015a, 27; Boyde 1979, 175, 370). Lo stile delle descrizioni è vago e spesso onirico, e mancano perciò similitudini e metafore particolarmente icastiche o connotative; più frequenti le consuete personificazioni degli spiriti della vita, dello spirito animale e dello spirito naturale (VN II, 4-10). Boyde (1979, 175-81) riconosce che «virtualmente tutte le metafore usate in queste poesie hanno un carattere tradizionale; e adottando qualche pertinente categoria tra quelle correnti nel Medio Evo, quasi tutte possono essere ordinate sotto tre rubriche»: *ab homine ad inanimatum*; *ab inanimato ad hominem*; verbi di azione violenta usati per descrivere processi psicologici. Ci sono poi espressioni meta-

¹ Malato (2010, 99-100) accosta questa operazione alla prima conclusione del Vangelo di Giovanni (Io. 20,30-1), in cui si legge: *multa quidem et alia signa fecit Jesus in conspectu discipulorum suorum, quæ non sunt scripta in libro hoc. Haec autem scripta sunt ut credatis, quia Jesus est Christus Filius Dei: et ut credentes, vitam habeatis in nomine ejus.*

foriche più forti, la cui energia deriva «da una sorta di compressione sintattica» (175), e alcune eccezioni notevoli, tra cui spiccano le metafore che esprimono gli effetti e le virtù di Beatrice in termini che rimandano alla semantica della luce.

Tra le metafore propriamente dette si possono menzionare l'immagine medica della *secretissima camera de lo cuore* (VN II, 4) e la trasfigurazione degli effetti di Amore attraverso canonici traslati bellici e politici;² il sentimento che 'governa' Dante, 'signoreggia' sulla sua anima, 'regge' il cuore dell'amante con il consiglio della ragione, le *insegne* d'Amore manifeste sul viso dell'innamorato senza che si possano *ricovrire* (IV, 2). De Robertis segnala poi il particolare ricorso alla metafora in contesti metaletterari, con valore per lo più tecnico;³ il passo dove abbondano le analogie e i 'come se', non a caso, è il capitolo XXV, di cui ci occuperemo a breve: gli otto esempi di metafore rintracciati dal critico in questo brano

caratterizzano ed esprimono con speciale intenzione un tipo particolare d'invenzione, il passaggio da senso a figura, il processo metaforico, quanto a dire il processo fondamentale del linguaggio poetico, e di una poesia che è un continuo vedere per immagini; rappresentano, insomma, la coscienza dell'autonomia e libertà dell'operazione poetica in quanto operazione intellettuale, della sua facoltà di *alterazione* e sostituzione della realtà. (De Robertis 1970, 231; corsivo dell'originale)

Nella *Vita nova*, dunque, la metafora ha un ruolo assai limitato: «Dante *divenne* un poeta metaforico, non lo era affatto sin dall'inizio» (Boyd 1979, 175; corsivo dell'originale).

² *L'imagery* bellica aveva trovato ampio spazio già nella lirica di Cavalcanti, caratterizzata dall'abbandono di intere famiglie semantiche e dalla concentrazione su poche parole-chiave sottoposte a una nuova tematizzazione e profondamente interrelate: cf. Antonelli 2001; Rea 2008.

³ Cf. De Robertis 1970, 204-5: «e intanto, nessun ricorso alla metafora: espressioni come *troppo alta matera* (VN XVIII, 9), *non mi travaglio di più divisioni* (XIX, 21) sono eccezionali, o rientrano in un ambito già determinato di personificazioni [...] quando non si tratta di forme metaforiche in accezione tecnica (*colore rettorico, entrata* [de la nuova materia], *luogo, oscurità, persona* grammaticale, senso *largo* e *stretto, grosso, piano, aprire, concludere, opporre, ripigliare, toccare, vedere*) o addirittura di consacrati tecnicismi (*allegare, assegnare, divulgare, dichiarare* ecc.)».

1.2 Il XXV capitolo della *Vita nova*

Attraversata brevemente la prassi metaforica della *Vita nova*, più importante è considerare che quest'opera contiene un primo fondamentale momento di riflessione, da parte di Dante, sul linguaggio e sulle sue potenzialità. Lo scopo principale dell'operazione intrapresa con il libello è quello di accreditarsi come amante nobile e come poeta d'amore: a tal fine il giovane Dante riorganizza materiale già composto per dar vita a una auto-narrazione consapevole e coerente, che gli conferisca un'identità forte e innovativa e l'autorevolezza di un poeta d'eccezione. In questo progetto di «autobiografia ideale» – secondo la formula di Gorni (1996, x) – è naturale che venga accordata grande importanza ai due problemi della verosimiglianza e dell'interpretazione: se gli episodi al centro della narrazione sono essenziali e poetici al tempo stesso, ci deve essere solidarietà tra la realtà e la sua rielaborazione letteraria, che consiste non in una creazione, ma in un'interpretazione dei segni che il poeta-amante rintraccia nella storia, a partire dal sonetto sul sogno con cui cominciano il libro e la corrispondenza con Cavalcanti, dedicatario del prosimetro (cf. Pirovano 2015a, 7-9). Attribuendo all'opera questa impronta di verosimiglianza, Dante compie una sorta di salto dalla retorica all'ontologia: già Roncaglia (1967, 21) spiegava che la Beatrice della *Vita nova* non è paragonata a un angelo, come accadeva nella lirica volgare dei suoi predecessori, ma si identifica totalmente con una creatura angelica e con Amore stesso.⁴ La svolta delle rime della lode consiste proprio in questo passaggio dal dire come strumento al dire come fine, e dalla poesia come invenzione retorica alla poesia come fedele adesione al dettato di Amore:⁵ nel patto narrativo e autoriale che Dante stringe con il lettore, la parola poetica non solo mostra «la capacità della letteratura in volgare di discutere di più nobili materie» (Brilli, Milani 2021, 123), ma acquisisce addirittura una portata ontologica, quella di una poesia 'necessaria' che si pretende vera come la realtà stessa.

In questa autobiografia ideale ogni evento dev'essere interpretato correttamente attraverso la cooperazione tra le poesie, la prosa narrativa e l'auto-esegesi. Le riflessioni metaletterarie e il commento ai componimenti servono infatti a indirizzare il lettore verso l'esatta

⁴ Pirovano (2014, 168) ritiene che con audace provocazione Dante si spinga qui fino a dire che Beatrice è Amore, e non solo per lui, ma per tutti. Sull'evoluzione che conduce da figure più tradizionali ed esteriori, passa per le similitudini pregnanti e ragionative di Guinizzelli e diventa poi, con Cavalcanti e ancora di più con Dante, metafora ed essenza, cf. Contini 1970a, 435-7.

⁵ C'è chi, come Patrick Mula (2009, 75), vede in questa svolta anche il passaggio da una retorica del discorso deliberativo a una retorica del discorso dimostrativo, volta non più a persuadere e sedurre ma a lodare ed esaltare.

comprensione delle vicende narrate e della personalità intellettuale dell'autore; ci sono però diversi livelli di sovrasenso, e dunque di glossa, che coesistono: Dante chiosa con un profluvio di argomentazioni il complesso simbolismo numerico del nove, appiattisce in equivalenze fin troppo dichiarate le allegorie femminili, suddivide le poesie per un'esposizione chiara e scolastica, al contempo rivendica l'elitismo di certe conquiste che non possono essere intese da tutti.⁶ Alcuni studiosi, tra cui Tateo (1972, 16-17), hanno sostenuto che nella *Vita nova* Dante sembra schiacciato dal divario – sentito tanto dal poeta, quanto dall'esegeta – tra il livello grammaticale-retorico e il livello concettuale: le figure sono usate con molta parsimonia e solo quando è necessario, come giustifica l'auto-commento, mentre le invenzioni più audaci si traducono soprattutto in scelte contenutistiche. Del resto, la digressione di poetica del XXV capitolo è parsa a molti pretestuosa, o quanto meno appiattita su una legittimazione della poesia volgare in generale, e della lirica dantesca in particolare.⁷

Questo momento di riflessione tecnica sul linguaggio figurato, invece, non solo è perfettamente coerente con l'operazione del libello, ma contiene un primo e promettente sviluppo di questioni più ampie dell'orizzonte grammaticale che sembra qui dominante – questioni che un poeta medievale, e per di più uno con le ambizioni di Dante, non poteva non porsi. Poiché la poesia, nel sistema medievale di organizzazione delle discipline, faceva parte degli insegnamenti della grammatica, è normale che a questa rimandino gli elementi principali del discorso elaborato da Dante in questo capitolo. La critica però ha da un lato mancato di far emergere compiutamente la parentela tra le questioni qui discusse e la prima *ars* del trivio, e dall'altro ha spesso sottovalutato la complessità e la ricchezza che l'insegnamento grammaticale e poetico aveva raggiunto all'altezza della fine del Duecento.

L'idea di figura che viene abbozzata in questo capitolo è elementare, ma il suo ruolo non lo è affatto. L'apprendimento della grammatica

⁶ Sulle *divisiones* nella *Vita nova*, cf. Botterill 1994, e da ultimo Tomazzoli, in corso di stampa, con bibliografia.

⁷ Cf. Pinto 1994, 109: «sorprende, di tale questione, innanzitutto il fatto che venga posta. La personificazione è figura retorica comunissima. Quale lettore mai della *Vita Nuova* si sorprenderebbe di vederla utilizzata, se l'autore non gliela facesse notare come una bizzarria? In particolare poi nella lirica, dove è al servizio di una determinata psicografia, la personificazione, principalissima quella di Amore, è quasi inevitabile. Sorprende, anche, al punto da apparire ironica o paradossale, che la riserva sul contenuto di verità della personificazione di Amore venga formulata adducendo principi fissati dal Filosofo: non è certo necessario ricorrere alla fisica aristotelica per sapere che le figure poetiche sono invenzioni, e d'altra parte non è sul piano dell'esattezza scientifica che esse vogliono essere fruite e giudicate». Anche Santagata (2011, LIV-LV) ritiene che la digressione, con la sua giustificazione della prosopopea, appaia «motivata da ragioni che, a prima vista, sembrano un po' pretestuose», e che il vero scopo sia piuttosto quello, assai più ambizioso, «di dimostrare che i rimatori in volgare possono essere equiparati ai poeti 'litterati'».

solleva infatti dei problemi filosofici più ampi del mero insegnamento di una norma, dal momento che ogni analisi letteraria presuppone una qualche teoria del significato: se l'obiettivo principale della disciplina era la lettura degli *auctores*, la nuova tradizione delle *artes poetriae*, assorbendo numerose caratteristiche della teoria retorica e dell'esegesi biblica, aveva dato nuovo impulso non solo alla riflessione metaletteraria, ma anche a una nuova idea di composizione. Questo grande sviluppo concettuale e pratico giunge finalmente a maturazione con la generazione precedente a quella dantesca. L'operazione di Dante - che è auto-esegesi,⁸ ma anche auto-ratifica (Barański 2011, 90) di una nuova e orgogliosamente rivendicata impresa autoriale - chiama allora in causa un canone di autori classici il cui scopo è legittimare la nuova lirica d'amore composta dai poeti del suo circolo; questa legittimazione non vuole essere solo tecnica, ma anche filosofica, imperniata com'è sul problema logico della verità del dettato poetico.

Lo stesso problema, del resto, era al centro dell'ermeneutica biblica, che doveva fare i conti con porzioni di testo che non si potevano o non si volevano interpretare come letteralmente vere, e che si avvaleva perciò degli strumenti elaborati dalle teorie grammaticali e retoriche incentrate sui tropi per affrontare la questione della verità delle Scritture (vedi § I.3.5). Non sarà forse un caso, allora, se la legittimazione della prosopopea si colloca subito dopo il capitolo più 'cristologico' della *Vita nova*, in cui Dante dichiara che la funzione di Cavalcanti e di Giovanna-Primavera era quella di anticipare Beatrice-Amore.⁹

1.2.1 Il dubbio sul linguaggio figurato

Nel capitolo XXIV della *Vita nova* Dante aveva avuto una visione di Amore che, precedendo con volto sorridente il passaggio delle due donne amate dal poeta e dal suo *primo amico*, aveva spiegato il nome di Giovanna-Primavera come doppiamente implicato nell'anticipazione di Beatrice:¹⁰ innanzi tutto il suo *senhal* si può interpretare come 'prima verrà' rispetto a Beatrice; in aggiunta, il suo vero nome richiama il ruolo di Giovanni Battista che annuncia la venuta di Cristo:

⁸ Sull'auto-esegesi in Dante, cf. Sarolli 1971, 1-39; Ascoli 2008, 175-226; Gragnolati 2018.

⁹ Cf. De Robertis 1970, 231-8, ma anche le note di Pirovano 2015a, 203-7. Rea (2003) ricorda che era prassi comune tra i poeti duecenteschi comparare le raffigurazioni delle donne amate nell'ottica di una sfida di maniera poetica: in linea con questa prassi, il ruolo mediatore di Giovanna-Primavera rispetto a Beatrice significa dunque anche un superamento della poesia di Cavalcanti da parte di Dante.

¹⁰ Per una più estesa analisi di questa «cristologia linguistica», cf. Lombardi 2018, 130-2.

però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale precedette la verace luce, dicendo: «Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini». (VN XXIV, 4)

Dopo questo momento dall'alta carica figurale – e che poteva creare non pochi imbarazzi in virtù della riduzione del *primo amico* a semplice precursore della poesia in lode di Beatrice, destinato in quanto tale a essere superato – Dante interrompe la narrazione per rispondere a un'obiezione che aveva già cominciato a sollevare nel XII capitolo, dove Amore era apparso all'innamorato per spiegargli le ragioni del mancato saluto di Beatrice e per invitarlo a comporre una ballata che manifestasse la sua dedizione e fugasse ogni dubbio circa le vere ragioni delle poesie scritte per le donne dello schermo. Le istruzioni di Amore erano precise e poeticamente avvertite: non solo predisponeva il contenuto dei componimenti, ma si proponeva come testimone della fedeltà dell'amante. Infine, si premurava perfino di istruire il poeta sull'espedito retorico dell'apostrofe alla ballata e sulla forma, soave e armoniosa, più adatta per veicolare il messaggio:¹¹

«Queste parole fa che siano quasi un mezzo, sì che tu non parli a lei immediatamente, che non è degno; e no le mandare in parte, senza me, ove potessero essere intese da lei, ma falle adornare di soave armonia, ne la quale io sarò tutte le volte che farà mestiere». (VN XII, 7)

Seguendo scrupolosamente i consigli ricevuti, Dante aveva composto *Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore*: nei primi versi il poeta si rivolge direttamente alla ballata e le chiede di cercare Amore per recarsi insieme a lui da madonna, in modo che il suo *segno* possa farsi testimone della *scusa* del poeta e ragionarne con lei (vv. 1-4). Nella divisione con cui commentava la poesia, Dante aveva sollevato per la prima volta il problema della coerenza logica di un espedito retorico:

potrebbe già l'uomo opporre contra me e dicere che non sapesse a cui fosse lo mio parlare in seconda persona, però che la ballata non è altro che queste parole ched io parlo: e però dico che questo dubbio io lo intendo solvere e dichiarare in questo libello ancora in parte più dubbiosa, e allora intenda qui chi qui dubita, o chi qui volesse opporre in questo modo. (VN XII, 8)

Sebbene sia uno stratagemma retorico comune, che cosa significa, dal punto di vista logico, rivolgersi alle proprie stesse parole come se fossero un'entità indipendente? Collegando questo passaggio a quello che

¹¹ Sul legame tra musica e lirica amorosa in questo passo, cf. Russo 2000, 65-9.

dichiaratamente lo completa (la *parte più dubbiosa* che viene sviluppata nel capitolo XXV), siamo forse autorizzati a estendere la questione: non si tratta tanto dell'apparente illogicità di un espediente retorico, quanto della legittimità della personificazione stessa di Amore, che si manifesta al poeta per istruirlo su quel che deve scrivere e addirittura su come scriverlo. Fin dalla sua prima opera, Dante si sta accreditando come «*un che, quando | Amor [lo] spira, not[a], e a quel modo | ch'e' ditta dentro v[a] significando*» (*Purg.* XXIV, 52-4), e dunque come il poeta d'amore per eccellenza, l'unico capace di seguire fedelmente le suggestioni dello stesso principio che anima la lirica di materia amorosa.

La personificazione – che Dante usa con una sistematicità inedita, di cui è perfettamente consapevole (Brilli, Milano 2021, 69-73) – non è una semplice figura, tanto più che Amore stesso ribadisce che *chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore, per molta simiglianza che ha meco* (VN XXIV, 5): implicazioni poetologiche e addirittura teologiche molto impegnative per un semplice tropo. Donato Pirovano (2015a, 204) ritiene che questa dichiarazione stabilisca un'equazione tra Beatrice e Cristo, garantita dal nesso giovanneo *Deus caritas est* (1 Io. 4,8), con cui Dante implica che «in lei si esprime compiutamente la carità creata, che è dono di Dio agli uomini, e come tale è partecipazione al mistero di Dio, perché è azione di grazia del vero amore sostanziale che è Dio», e ne conclude che «le ragioni che permettono a Dante di sostenere la coesenzialità di amore e Beatrice [...] hanno una chiara valenza teologica, non fisica o psico-fisiologica».

La dimensione cristologica del capitolo è innegabile, eppure ci sono conseguenze anche più immediate sul piano metaletterario: viene istituito non solo un nesso strettissimo tra il poeta e la sua poesia, ma anche tra la sua poesia, rappresentata dalla donna amata, e l'Amore che ispira tutta la lirica delle Origini. Rivoluzionando la *questio de amore* tanto diffusa nella riflessione filosofica e poetologica dei decenni precedenti, Dante sta elevando delle figure retoriche assolutamente comuni a principio ontologico, conducendo sotto traccia un ragionamento teorico sulla metonimia, sulla personificazione e sulla metafora che le porta alle estreme conseguenze: la ballata *non è altro che queste parole ched io parlo* (VN XII, 8), e dunque rivolgendosi a lei si significa l'artefice tramite il prodotto; addirittura, la donna amata e celebrata da questa poesia può essere chiamata Amore in virtù di quello stesso meccanismo di analogia che è alla base del procedimento metaforico. Attraverso la metonimia della ballata e la metafora che identifica Beatrice con Amore, la *Vita nova* stabilisce l'identità della donna cantata con l'ipostasi stessa del sentimento amoroso, e così facendo certifica che la poesia che la celebra è una poesia in qualche modo universale, la migliore o perfino l'unica realizzazione artistica possibile dell'esperienza di chi ama. Risolvere il dubbio circa il valore di verità di questi tropi significa allora che il giovane ri-

matore non solo maneggia con consapevolezza gli strumenti del mestiere, ma legittima con grande solidità il loro impiego in un progetto autoriale straordinariamente consapevole e innovativo.

1.2.2 La prosopopea: *quando a le cose inanimate si parla*

Il capitolo XXV riprende e sviluppa esplicitamente la questione con una digressione teorica di ambiziosi obiettivi.¹² Il nodo da sciogliere riguarda il fatto che il componimento precedente parla d'Amore

come se fosse una cosa per sé, e non solamente sostanza intelligente, ma sì come fosse sostanza corporale: la quale cosa, secondo la veritate, è falsa. (VN XXV, 1)

Amore è infatti raffigurato nel suo *venir da lungi* (XXIV, 7, v. 3), *allegro* (v. 4) al punto che *ciascuna parola sua ridea* (v. 6, dove c'è un'ulteriore personificazione perché sono le parole di Amore che ridono); dopo l'apparizione delle due donne, Dante racconta quello che *Amor [gli] disse* (v. 13). Nel sonetto, insomma, si parla di Amore *come se fosse corpo, ancora sì come se fosse uomo* (XXV, 2).

Per giustificare retoricamente un enunciato irricevibile dal punto di vista filosofico, Dante contestualizza il proprio uso della prosopopea all'interno di una teoria della *licenza di parlare* (XXV, 7) che trova fondamento in un canone di *auctores* classici. La prosopopea,¹³ nei termini qui discussi, è questione piuttosto tecnica, e se è vero che la poesia precedente e coeva aveva reso la *personificatio* d'Amore un fatto consueto, la legittimazione di questa pratica è condotta secondo le linee della norma grammaticale. Il termine 'prosopopea' non viene impiegato in questo passaggio, ma Dante lo usa nel *Convivio* per indicare un espediente simile a quello del capitolo XII della *Vita nova*, ossia l'apostrofe alla canzone:

e però mi volgo a la canzone, e sotto colore d'insegnare a lei come scusare la conviene, scuso quella: ed è una figura questa, quando alle cose inanimate si parla, come si chiama dalli rettorici prosopopeia; ed usarla molto spesso li poeti. (*Conv.* III, IX, 2)

La caratteristica saliente di questa *figura* è dunque il parlare *alle cose inanimate* come se fossero animate: un procedimento del tutto in

¹² Per un'ampia discussione del capitolo nel contesto dell'intera opera, cf. Tateo 1972, 54-75.

¹³ Per un inquadramento della questione, e soprattutto per un registro delle personificazioni più interessanti nelle opere dantesche, cf. Tateo 1970b.

linea con le classiche distinzioni tra metafore che operano il trasferimento dall'animato all'inanimato o viceversa.¹⁴ La generica metafora, di cui la personificazione è una tipologia, rappresenta dal punto di vista grammaticale una deroga rispetto alle norme del *recte loqui*,¹⁵ da tollerare purché usata con consapevolezza e parsimonia e la cui esistenza è legittimata soprattutto dall'impiego che ne facevano quegli autori canonici che i maestri di grammatica insegnavano a leggere. Se l'insegnamento grammaticale collocava le figure in fondo, come ultimo e più difficile strumento da padroneggiare, la retorica ne faceva invece degli eleganti ornamenti del discorso, superando l'opposizione binaria tra proprietà e improprietà per concentrarsi piuttosto sul loro valore estetico e sull'effetto da suscitare nel lettore.¹⁶ Queste distinzioni tra discipline non erano ovviamente così nette, ed è possibile che Dante non ne fosse interamente consapevole (Meier 2017, 60), specie all'altezza della *Vita nova*; in questo capitolo e nel successivo (§ I.2.4) ci occuperemo però di approfondire i diversi aspetti su cui le rispettive *artes* si interrogavano ciascuna dalla propria prospettiva.

In un dettagliato studio sulla prosopopea, Berisso (1991) riassume la storia di questa figura,¹⁷ suddividendo i diversi trattatisti che se ne

14 Cf. Donato, *Ars Grammatica* IV, 2 (ed. Holtz 1981): *metaphora est rerum verborumque translatio. Haec fit modis quattuor, ab animali ad animale, ab inanimati ad inanimale, ab animali ad inanimale, ab inanimati ad animale*; Isidoro di Siviglia, *Etymologiae* (d'ora in poi *Etym.*) I, xxxvii, 2-4 (ed. Lindsay 1911): *metaphora est verbi alicuius usurpata translatio, sicut cum dicimus 'fluctuare segetes', 'gemmae vites', dum in his rebus fluctus et gemmas non invenimus, in quibus haec verba aliunde transferuntur. Sed haec atque aliae tropicae locutiones ad ea, quae intellegenda sunt, propterea figuratis amictibus obteguntur, ut sensus legentis exerceant, et ne nuda atque in promptu vilescant. Fiunt autem metaphorae modis quattuor: ab animali ad animale [...] Ab inanimati ad inanimale [...] Ab inanimati ad animale [...] Ab animali ad inanimale.*

15 Si può anche notare una strettissima parentela tra la prosopopea e il sintagma citato come esempio in buona parte delle descrizioni medievali della metafora, il notissimo *prata rident*: cf. Mazzotta 1983, 10; su tale sintagma cf. Rosier-Catach 1997a. Anche le più banali considerazioni logiche sui predicati di verità della metafora non possono che ammettere che «presa alla lettera, una affermazione metaforica sembra affermare perversamente che una cosa è quello che comunemente si sa che non è (e questo fa apparire colui che usa la metafora come un bugiardo o un ingannatore)» (M. Black 1983, 101; corsivo dell'originale).

16 Quintiliano, ad esempio, insiste particolarmente sugli aspetti più retorici della prosopopea: cf. *Institutio Oratoria* (d'ora in poi *Inst. Or.*) IX, ii, 29-30 (ed. Pennacini 2001): *in illa vero sententia: «quid autem aliud egimus, tubero, nisi ut quod hic potest nos possemus?» admirabiliter utriusque partis facit bonam causam, sed hoc eum demeretur cuius mala fuerat. Illa adhuc audaciora et maiorum, ut Cicero existimat, laterum, fictiones personarum, quae prosopopoiiai dicuntur: mire namque cum variant orationem tum excitant. His et adversariorum cogitationes velut secum loquentium protrahimus (qui tamen ita demum a fide non abhorrent si ea locutos finxerimus quae cogitasse eos non sit absurdum), et nostros cum aliis sermones et aliorum inter se credibiliter introducimus, et suadendo, obiurgando, querendo, laudando, miserando personas idoneas damus.*

17 Per una più ampia storia della prosopopea, cf. anche Paxson 1994; Melion, Ramakers 2016, con ricca bibliografia.

sono occupati in due linee di derivazione prevalenti: una prima che segue Quintiliano, e una seconda fondata dalla *Rhetorica ad Herennium*; gli elementi comuni a tutti gli sviluppi sono innanzi tutto l'attribuzione di una figura e di una voce all'ente inanimato che viene personificato; l'associazione della figura con contesti emotivamente caricati; infine, la valorizzazione della sua *novitas*, della sua assidua frequentazione da parte dei poeti e del suo contributo nell'ampliamento della materia. Come si vede, quasi tutte queste caratteristiche trovano posto nel discorso di Dante: Amore viene dotato di connotati umani e di una sua voce, per giunta assai autorevole, e l'eccedenza dell'ipostasi rispetto all'uso normale del linguaggio genera la sua legittimazione; il canone di *auctores* che viene invocato per fondare la dignità della prosopopea, come il passo del *Convivio* sopra citato, mette l'accento sulla prerogativa dei poeti. Berisso (1991, 124) nota però che «Dante, comunque, agiva con un certo margine di libertà (libertà rielaborativa) nell'applicazione della prosopopea, rispetto ai modelli teorici che i coevi trattatisti di retorica e quelli classici gli potevano fornire»; si può aggiungere che, rispetto alle caratteristiche dominanti nella tradizione, è significativo che Dante passi sotto silenzio l'aspetto più propriamente retorico dell'eleganza o dell'impatto sul lettore. Quel che preme al poeta in questo passaggio è soprattutto il discorso grammaticale sulla congruità tra contenuto ed espressione, che si riflette, a livello logico e ontologico, sulla distinzione tra vero e falso.

1.2.3 La licenza di parlare e il magistero oraziano

Arrivando al cuore dell'argomentazione di Dante, un enunciato falso secondo la filosofia e incongruo secondo la grammatica diventa poeticamente accettabile in virtù di una storia letteraria che salda l'esperienza dei rimatori volgari a quella dei poeti latini, dal momento che *se alcuna figura o colore rettorico è concesso a li poete, concesso è a li rimatori* (VN XXV, 7). Rispetto all'uso normale della lingua, a chi compone poesia è concessa una speciale *licenza di parlare*,¹⁸ come Dante ribadisce anche altrove: *vide ergo, lector, quanta licentia data sit cantiones poetantibus* (DVE II, x, 5). Nel suo commento Gorni (1996, *ad loc.*) suggerisce un parallelo tra questa nozione di *licentia* e la celebre formula dell'*Ars poetica* di Orazio in cui si dice che *pictoribus atque poetis | quidlibet audendi semper fuit aequa potestas* (vv. 9-10, ed. Klingner 1982); una glossa oxoniense del XII secolo, che godette di discreta fortuna, aggiungeva anche che *poeta, licet ficticia inducat, non tamen dissentire ab hominum opinione debet*.¹⁹

¹⁸ Sul problema della licenza poetica, cf. Zeeman 1996.

¹⁹ Il commento è pubblicato in Friis-Jensen 2015, 13-50 (45 per il brano citato).

Diversi studiosi, e specialmente Barański, hanno sottolineato infatti come questo capitolo della *Vita nova* sia profondamente debitore nei confronti dell'*Ars poetica* di Orazio e dei suoi commenti medievali:²⁰ se nel *De vulgari eloquentia* Dante sostiene che *doctrinatias eorum poetrias emulari oportet* (DVE II, iv, 3), la digressione poetica del libello giovanile potrebbe già essere vista come «an *Ars poetica* in minor key» (Barański 2010, 15), in cui Dante segue il magistero oraziano nell'affrontare i temi fondamentali del capitolo, ossia le origini della poesia, l'imitazione della tradizione, il valore etico dell'attività poetica,²¹ l'opposizione tra buoni e cattivi poeti e il bisogno di correggere gli errori di composizione attraverso precetti stabili (Barański 2011, 107). Il precedente di Orazio è fondamentale soprattutto per l'assunzione simultanea dei due ruoli di poeta e di critico, che Dante però stringe in un'unione ancora maggiore non solo facendosi commentatore di sé stesso, e stravolgendo così la tradizionale separazione dei generi, ma anche estendendo il discorso ai poeti volgari (Barański 2010). Per inciso, l'importanza attribuita da Dante a questa doppia iniziativa poetica ed esegetica è una conferma indiretta dell'utilità di accostare l'analisi delle metafore con le riflessioni teoriche del poeta, come si tenta di fare in questo libro.

Eppure, se l'influenza dell'*Ars poetica* sul XXV capitolo della *Vita nova* è indiscutibile, c'è da constatare che Orazio non offre alcuna indicazione sul tema del linguaggio figurato, che nel passaggio dantesco è invece cruciale. Ci si è chiesti più volte il perché della totale assenza di una riflessione oraziana sulla metafora: se in più di un luogo della sua opera Orazio discute problemi di stile – con risultati destinati ad avere un ruolo capitale nella teoria poetica medievale –, è davvero singolare, e dev'essere intenzionale, che non venga rivolto nemmeno un cenno a quello che era considerato il principale ornamento stilistico (Innes 2003, 20). Questo silenzio potrebbe rispondere a una questione importante: Barański (2010) ritiene superfluo postulare che Dante conoscesse le *artes poetriae*, perché tutto quel che occorre sapere sul tema si poteva trovare nell'*Ars poetica* e nel fortunato commento *Materia*, composto in area francese alla fine del XII secolo.²² Se la dimostrata influenza di queste glosse sui trattati di poetica testimonia della vicinanza tra le due tradizioni dei commenti oraziani e delle *artes poetriae* (per cui cf. Gallo 1971, 133-223; Friis-Jensen 2015, 123-49), non basta rivolgersi a Cicerone e Donato per trovare una teoria delle

²⁰ Cf. Barański 1999; 2001b; 2006; 2010; 2011. Su Dante e Orazio, cf. anche Brugnoli, Mercuri 1970; Villa 1993; Reynolds 1995; Mercuri 1997; Vazzana 2001. Sulla ricezione medievale di Orazio, cf. almeno Chenu 1935; Monteverdi 1936; Villa 1988; 1992; 1996; Reynolds 1996a; 1996b; Friis-Jensen 2015, 13-50; 51-100; 123-49; 189-98.

²¹ Sul tema si sono soffermati in particolare Friis-Jensen 2015, 13-50; Chenu 1935.

²² L'edizione del commento è pubblicata in Friis-Jensen 2015, 51-100.

figure che ci permetta di capire in maniera soddisfacente quello che Dante dice della prosopopea e delle figure in questo capitolo del libello: una nuova ondata di riflessioni sul linguaggio figurato si era propagata nei secoli precedenti grazie ai nuovi trattati di composizione elaborati tra XII e XIII secolo; solo da questi, o dalla dottrina del *dic-tamen*, Dante poteva derivare il termine tecnico '*transumptio*', adoperato in altre fasi della sua carriera letteraria, insieme ad altri spunti di riflessione totalmente assenti nella tradizione oraziana.

1.2.4 *Dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino*

Certo, la tradizione delle *artes poetriae* era ancora giovane e lontana dall'autorevolezza garantita agli autori classici. Nell'*excursus* di storia della poesia che Dante elabora per sostenere l'equazione tra poeti regolati latini e rimatori volgari a essere citati sono i grandi *auctores*: la personificazione, in particolare, è legittimata da una scelta di passi in cui Virgilio, Lucano, Orazio e Ovidio

hanno parlato a le cose inanimate, sì come se avessero senso e ragione, e fattele parlare insieme; e non solamente cose vere, ma cose non vere, cioè che detto hanno, di cose le quali non sono, che parlano, e detto che molti accidenti parlano, sì come se fossero sostanze e uomini. (VN XXV, 8)

Come nota Tavoni (1984, 29), l'equiparazione serve a giustificare l'uso di *auctoritates* latine per autorizzare uno stratagemma retorico volgare: nella storia della poesia romanza tracciata nel corso del capitolo, Dante mira dunque a spiegare perché gli esempi addotti appartengono alla tradizione latina e non, in modo più pertinente, a quella volgare. Molto è stato detto sul canone qui invocato da Dante, che, come tutti sanno, corrisponde quasi interamente a quello del IV canto dell'*Inferno*.²³ Il primo esempio citato, quello di Virgilio, fa riferimento a Giunone che parla a Eolo: non si tratta di una vera e propria prosopopea, poiché le due divinità hanno evidentemente sembianze umane, ma l'esempio interessa a Dante per autorizzare anche gli enunciati in cui si dicono

non solamente cose vere, ma cose non vere, cioè che detto hanno, di cose le quali non sono, che parlano, e detto che molti accidenti parlano, sì come se fossero sostanze e uomini. (VN XXV, 8)

²³ Cf. ad esempio la corrispondenza istituita da Barański (2010, 10-11) tra ciascun autore e gli stili tradizionalmente associatigli.

Il cuore della questione, allora, non è solo il dare voce a entità inanimate, ma anche la possibilità di far parlare *cose non vere*: Dante ci sta svelando, in altre parole, che il dio d'Amore della lirica delle Origini è un dio non vero, un dio d'accidente come Eolo, signore dei venti.

Gli altri passi citati sono più vicini alla classica definizione della prosopopea, perché comprendono casi in cui cose inanimate parlano a entità animate (ancora Virgilio) o in cui entità animate parlano a cose inanimate (i tre esempi di Lucano, Orazio e Ovidio). Barański (2010, 11; così anche Paolazzi 1998, 128) ritiene che la parte del leone, all'interno del canone, la faccia Orazio, che è nominato non solo come poeta, ma anche come precettore attraverso il rimando al passo di Omero citato nell'*Ars poetica*. Mi pare tuttavia che abbia ragione Picone (2005, 184), secondo cui il modello definitivo è piuttosto Ovidio, citato infatti per ultimo:

per Ovidio parla Amore, sì come se fosse persona umana, ne lo principio de lo libro c'ha nome *Libro di Remedio d'Amore*, quivi: «Bella michi, video, bella parantur, ait». E per questo puote essere manifesto a chi dubita in alcuna parte di questo mio libello. (VN XXV, 9)

L'esempio di Ovidio, come si vede, corrisponde perfettamente all'uso che Dante vuole giustificare, poiché si tratta proprio di un passo in cui Amore parla come una persona umana.

1.2.5 *La quale cosa, secondo la veritate, è falsa*

Dopo aver visto come funziona la giustificazione di Dante, torniamo al problema profondo che si affronta in questo capitolo, vale a dire quello del rapporto tra enunciati linguistici e verità. La personificazione di Amore appare come qualcosa di filosoficamente ingiustificabile, perché la sua natura è piuttosto quella di *accidente in sostanza* (VN XXV, 1): questo significa che il parlare figurato crea una frizione con il *verace intendimento* (XXV, 10), con la realtà che si può comprendere attraverso gli strumenti razionali. Le categorie aristoteliche di 'accidente' e 'sostanza', anziché contrastare con la prassi poetica, devono essere armonizzate con la giustificazione, seppur a posteriori, di un messaggio incongruo rispetto agli usi normali della lingua. La lirica amorosa - i cui esponenti duecenteschi si erano molto interrogati da un punto di vista teorico sulla definizione di Amore (Pirovano 2014, 158-96), e avevano fatto largo uso di questa stessa personificazione che Dante sta legittimando - non può essere in aperto conflitto con la verità, poiché il sentimento che la *Vita nova* vuole celebrare *era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio de la ragione* (VN II, 9). Per questo, come commenta De Robertis, «la poesia non poteva non rispondere a

questa esigenza di verità integrale, di aderenza alla forma proposta all'uomo come specchio della sua perfezione» (1970, 16). Questo non significa che riflessione metapoetica e scienza dell'uomo siano confuse o saldate, come pure è stato detto,²⁴ ma che la poesia amorosa della *Vita nova* vuole essere legittima anche agli occhi dell'anima razionale per diventare portatrice di verità: per farlo, dovrà tradurre la realtà in versi senza mediazioni né alterazioni.

In questo contesto si collocano le affermazioni di Dante *contra coloro che rimano sopra altra materia che amorosa* (XXV, 6) e, soprattutto, la complicità forse polemica che Dante intesse in questo capitolo con Guido Cavalcanti.²⁵ Cavalcanti aveva contribuito in maniera determinante al rinnovamento della lirica d'amore portato avanti dagli stilnovisti, soprattutto grazie all'inedito portato gnoseologico che la sua poesia riceveva dall'interazione con la scienza psicologica. Rivoluzionando una prassi poetica ancora essenzialmente topica e frammentaria attraverso la scelta di un repertorio metrico chiuso, di uno stile piano e di quella stessa esclusività tematica che viene invocata in questo passaggio, Dante rivendica per sé e i suoi anche il «superamento di una scienza poetica concepita esclusivamente come descrizione retorico-grammaticale» (Pinto 1994, 118) e conferisce alla propria poesia un nuovo portato psicologico ed epistemologico. Fare appello alla verità filosofica e all'autorità delle categorie aristoteliche per valutare, sul piano della verità scientifica, l'invenzione poetica veicolata dalle figure retoriche serve dunque a conferire uno statuto di verità speciale alla propria poesia e a quella dei compagni. Il capitolo XXV della *Vita nova*, come è stato notato dalla maggior parte dei commentatori, svolge proprio questo ruolo di parziale bilancio e di orgogliosa rivendicazione di novità rispetto agli scritti del gruppo di poeti che orbitavano intorno a Guido; l'intera opera manifesta una natura dialogica e quasi settaria che risponde a questa esigenza.

1.2.6 *Questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente*

Fin dal principio della digressione, infatti, l'autore dichiara di voler rispondere alle eventuali obiezioni di una *persona degna da dichiararle onne dubitazione* (VN XXV, 1) - ed è facile intravedere proprio

²⁴ Cf. Abramé-Battesti 1994, 69: «observons d'amblée qu'il n'y a pour Dante aucune différence de nature entre ce savoir méta-poétique, et la science de l'homme, exprimée en termes psycho-naturalistes».

²⁵ La questione dei rapporti tra Dante e Guido Cavalcanti è stata distesamente e variamente esplorata dalla critica; cf. almeno Nardi 1966, 190-219; Contini 1970a, 433-46; Tanturli 1994; Corti 2003; Malato 2004; Borsa 2017; Rea 2021a, 158-66; 2021b, 83-95, con bibliografia.

Cavalcanti dietro questo destinatario apparentemente generico, non solo perché l'opera è a lui dedicata e non solo perché le questioni affrontate sembrano consumare una divergenza tra i due poeti, ma anche perché la natura stessa del problema e i termini in cui viene posto sono essenzialmente cavalcantiani.²⁶ Per corroborare l'ipotesi di un riferimento diretto a Cavalcanti, Gorni (1996, *ad loc.*) ricorda lo scambio di questi con Guido Orlandi, che aveva scritto *Per troppa sottiglianza il fil si rompe* accusando lo stesso Cavalcanti, tra le varie cose, di *troppa sottiglianza* - accusa che già Bonagiunta aveva rivolto a Guinizelli - e di non tenere lo sguardo dritto *al vero* ricercando *pompe*, ossia gli eccessivi artifici retorici che si impiegano quando si scrive *non loquendo intero*, ovvero quando non si riescono a formulare concetti di senso compiuto. Il *casus belli* è *ch'Amor sincero non piange né ride* (*Rime*, L^a, v. 7, ed. Rea, Inglese 2011), come Cavalcanti saprebbe se rileggesse Ovidio, «massima autorità in fatto di materia amorosa, dal quale Cavalcanti, con le sue sottigliezze e drammatizzazioni, si sarebbe allontanato» (Rea, Inglese 2011, 265).²⁷ La risposta di Cavalcanti (*Rime*, L^b) è sdegnosa e si concentra piuttosto sulle scarse competenze poetiche dell'Orlandi e sull'orgogliosa rivendicazione di un'esperienza d'amore esclusiva: è vero, amore *non è cosa che si porti in mano* (v. 12), come sa la *gente* che davvero ama, unica interlocutrice attendibile poiché *sol al parlar si vede chi v'è stato* (v. 14); ogni obiezione è rigettata infine con la definizione del proprio fare poetico come un oraziano e arnaldiano 'limare' cioè che *Amore ha fabricato* (v. 16), cioè come una poesia che discende dalla diretta frequentazione con - e anzi proprio dalla dettatura di - Amore.²⁸

Lo scambio, come si vede, presta moltissimi termini alla questione sviluppata da Dante: mentre Guido Orlandi solleva il problema

26 Cf. Malato 2004, 25-6: «se infatti Dante si trova d'accordo con Guido nel definire l'amore come un *accidente in sostanza* - che è sicuramente un concetto cavalcantiano: e la ripresa può essere un indizio del suo sforzo di adeguarsi alle posizioni teoriche dell'amico, certo ampiamente trattate in chissà quante amichevoli discussioni sul tema -, non è affatto d'accordo con lui riguardo alle 'qualità' di questo *accidente*, specificate dagli aggettivi che seguono e che tutto lascia supporre non presenti alla coscienza di Dante con la perentorietà di un testo scritto nel momento in cui vergava quelle righe del suo 'libello'». Cavalcanti, peraltro, fa nelle sue rime un uso molto insistito della personificazione, che va ad animare le funzioni vitali dell'amante creando spesso effetti di straniamento e dissociazione: cf. Possiedi 1975; Calenda 1976, 17-24; Tomazzoli 2022, 26-7.

27 Per un commento sulla tenzone, cf. Pirovano 2014, 129-34.

28 Cf. Pinto 1994, 119-20: «ciò che Guido rivendica, contro i vari rimatori da strappazzo (per esempio, secondo lui, Guittone, al quale probabilmente anche Dante allude con la *persona grossa*), è la 'razionalità' delle figure poetiche, ossia un dettato filosoficamente consapevole e concettualmente rigoroso, quindi il loro intellettualismo (come in certa misura già aveva fatto, anche lui a proposito di Guittone, Guinizelli), non certo il loro 'razionalismo', che Dante pratica e teorizza, deducendolo, paradossalmente, proprio da questa 'accidentalità' dell'amore sulla quale l'amico fonda il suo radicale individualismo (e anche adducendo i timidi tentativi che nella stessa direzione aveva abbozzato Guinizelli)».

della falsità logica della personificazione d'Amore, Cavalcanti si fa forte di un'ispirazione più alta ed elitaria e di abilità poetiche più raffinate. Non sarà un caso allora che proprio alla fine del XXV capitolo della *Vita nova* Dante ostenti un affiatamento con Guido, fondato su comuni competenze e valutazioni di poetica: *questo mio primo amico e io* - scrive Dante - *ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente* (VN XXV, 10), ossia di coloro che non padroneggiano gli strumenti retorici a sufficienza da poter conservare un *verace intendimento* sotto l'ornamento poetico. La rivendicazione di una poesia basata sulla contemplazione della verità, e dunque su un'investitura del rimatore, ammesso a penetrare nei segreti di Amore e per questo suo vero e proprio scriba, era del resto al centro delle orgogliose dichiarazioni di poetica degli stilnovisti (Paolazzi 1998, 3-45). Come ha osservato Tateo (1972, 64), da questo momento in poi Dante considererà sempre un problema spinoso questa distinzione fra verità e rivestimento formale, che sarà cruciale anche nel *Convivio* (vedi § I.3.2) e che troverà finalmente una sua armonizzazione nella *Commedia* (vedi § I.4.2).

1.2.7 *Denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento*

Questa idea di una separazione tra ciò che il linguaggio dice e il significato reale del messaggio prende corpo nell'immagine della *vesta* che copre le parole e che il poeta competente deve saper rimuovere, se necessario, per lasciar emergere il suo vero proposito:

e acciò che non ne pigli alcuna baldanza persona grossa, dico che né li poete parlavano così senza ragione, né quelli che rimano deono parlare così non avendo alcuno ragionamento in loro di quello che dicono; però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento. (VN XXV, 10)

La metafora della veste e della poesia come corpo da denudare è topica, e già ciceroniana; i commentatori notano anche che è particolarmente cara a Dante, perché ricorre almeno in altri due componimenti, senza contare la *Commedia*.²⁹ Eppure, nonostante la grande

²⁹ In *Se Lippo amico se' tu che mi leggi* (Rime V, vv. 13-16), la canzone è una *pulcella nuda* che va in giro *vergognosa* [...] *perch'ella non ha vesta in che si chiuda*; la ballata *Per una ghirlanetta* (Rime X, vv. 18-21) sviluppa ancora di più l'immagine: *le parolette mie novelle, | che di fiori fatto han ballata, | per leggiadria ci hanno tolt'elle | una vesta ch'altrui fu data*. Per la natura retorica di questa metafora, cf. Finazzi 2013a, 80-2.

diffusione di questi termini tecnici e metaforici e nonostante questo nodo riecheggi per vari aspetti l'*Ars poetica* di Orazio e la polemica tra Guittone e Cavalcanti, che anche sull'ipotesto oraziano si era innestata (Paolazzi 1998, 129-52), c'è un passaggio che non è mai stato accostato a questo brano della *Vita nova* e che appare invece significativo: si tratta di una delle ultime prescrizioni che Matteo di Vendôme consegna agli apprendisti poeti che leggono la sua *Ars versificatoria*, di cui parleremo distesamente a breve (vedi § I.1.4.1). Tra i vari vizi da evitare per non incorrere nell'accusa di presunzione, il maestro suggerisce che *velamen autem debet removeri, ne culpa alicujus in innocentem reflectatur* (*Ars versificatoria* IV, 43, ed. Munari 1970-88).

Il XXV capitolo della *Vita nova*, in definitiva, contiene una prima riflessione già piuttosto complessa sul tema del linguaggio figurato, che si innesta sulle esigenze specifiche della *Vita nova*, vale a dire la ricerca di una solida autorevolezza e la rivendicazione della propria attività poetica e critica: tale rivendicazione si articola da un lato nel confronto con il canone degli *auctores* antichi, dall'altro nella difesa dell'operato del suo gruppo di poeti-sodali, rispetto ai quali però Dante si premura anche di emergere superando i suoi predecessori. In questo breve passo si trovano già *in nuce* molte delle riflessioni che Dante svilupperà nel corso della sua vita, e che cercheremo di seguire in questa prima parte del volume:

si pensi, ad esempio, al volgare utilizzato laddove «era malagevole d'intendere li versi latini», che è, in parte, il retroterra progettuale proprio del *Convivio*; come pure l'idea di una retorica giustificabile solo qualora sia possibile «aprire per prosa» il suo movente, una traccia che conduce di nuovo al trattato della maturità, con la sua struttura testo più commento (ma anche, in misura minore, alle 'divisioni' della *Vita nuova*), e, magari, alla quadrisemia, pure se solo *in nuce* e, per dir così, dimezzata. Non manca poi lo spunto polemico (indiretto) contro Guittone e i suoi seguaci («alquanti grossi ebbero fama di sapere dire»), acuito dalla delegittimazione dell'ascendenza occitanica, resa dall'aretino caricatura, e dalla contrapposizione, sull'altra riva e in fine capitolo, con Dante stesso e col suo 'primo amico' Cavalcanti («e questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente»). Ci troviamo, insomma, su quel terreno da cui germoglierà il *De vulgari eloquentia*, magari con le opportune rettifiche; così che, se nella *Vita nuova* il campo per i 'rimatori' viene circoscritto con forza alla sola lirica amorosa, lo scritto sul volgare allargherà, com'è noto, le pertinenze del nuovo dittare, ed anzi proprio a sé Dante avocherà il primato nella *Virtus*, lasciando a Cino quello nella *Venus*. (Berisso 1991, 122-3)

I termini in cui Dante inquadra il problema della prosopopea e del linguaggio figurato sono quelli relativi al contenuto di verità di un

linguaggio improprio, e appartengono non solo alla grammatica, ma anche al ben più complesso universo della lettura della Bibbia;³⁰ Giancarlo Alessio ritiene che nei trattati di grammatica e retorica che affrontavano il tema dell'allegoria ci fossero solo fuggevoli accenni a questa dimensione ermeneutica della poesia, che apparteneva piuttosto all'esegesi (1987, 37-8). Grammatica ed ermeneutica si erano certo influenzate molto a vicenda nel corso della storia, e il terreno di scambio era proprio quello della licenza poetica e della deviazione dall'uso proprio del linguaggio: problematizzando questo uso indiretto della lingua, le riflessioni sviluppate in seno all'ermeneutica medievale avevano finito per attribuire alla finzione il potere di creare una vera e propria riconfigurazione della realtà, valida non solo per leggere le Scritture (per cui vedi § I.3.5), ma anche per produrre nuovi usi poetici (Copeland, Sluiter 2009, 36; vedi anche § I.2.4.2). Per questa ragione è interessante confrontare questa prima incursione di Dante sul tema del linguaggio figurato con la tradizione delle *artes poetriae*, che proprio dall'ermeneutica del testo sacro aveva desunto il concetto di *transumptio*, a cui avrebbe legato alcune tra le sue maggiori novità e la sua considerevole fortuna.

1.3 Dante e le *doctrinatae poetriae*

A prescindere dall'ipotesi che il passaggio di Matteo di Vendôme appena citato sia una fonte per il XXV capitolo della *Vita nova*, vale la pena indagare sui possibili rapporti tra la dottrina del linguaggio figurato veicolata dalle *artes poetriae* e l'opera di Dante.³¹ Il primo e più scontato confronto sembrerebbe essere quello con il *De vulgari eloquentia* – e in effetti alcuni punti di tangenza emergono facilmente, specie se si prende in esame la breve sezione prescrittiva ultimata

30 Cf. Picone 2005, 186: «appare estremamente riduttiva, a questo proposito, la glossa apposta, ad esempio da De Robertis, alle parole 'vesta' e 'denudare', intese come metafore 'dell'operazione dell'ornamento retorico'. In effetti, qui non si tratta di abbellimenti esteriori al testo, bensì di manifestare la ricchezza semantica e ideologica interna al testo stesso. Dal piano retorico siamo cioè passati a quello ermeneutico. La 'vesta' serve a coprire una verità che si trova nascosta sotto di essa; verità che può essere fatta affiorare attraverso l'atto del 'denudare' o dello svelare. 'Vesta' corrisponde dunque alla *factio*, al *sensus litteralis* o *historialis* della scrittura biblica e classica; mentre 'denudare' si riferisce all'operazione che porta al ritrovamento e all'evidenziamento da parte del commentatore del *sensus allegoricus*, della verità custodita dentro la finzione poetica».

31 Sulla circolazione delle *artes poetriae*, cf. Tomazzoli 2018a (in chiave dantesca); R. Black 2018; Alessio, Losappio 2018; Mauriello 2022 (per l'Italia trecentesca). Non mi soffermo qui su quelle puntuali riprese, da parte di Dante, di spunti teorici e terminologici dedotti dalle *artes poetriae* che sono state già addotte dalla critica, per cui cf. le introduzioni al *De vulgari eloquentia* di Marigo 1957 e Mengaldo 1979; le voci dell'*Enciclopedia dantesca* dedicate agli autori delle *artes poetriae*; Nencioni 1967; Pazzaglia 1967; Albi 2017.

prima di abbandonare l'opera (per cui vedi § I.2.3).³² Da un lato, però, corre l'obbligo di rilevare che virtualmente «tutti gli artifici formali della *Commedia* possono essere ricondotti agli schemi della retorica medievale, canonizzati nelle *Artes*» (Bigi 1973, 185-6), senza che questo implichi una perfetta adesione di Dante alla dottrina delle poetrie. È innegabile, inoltre, che l'orizzonte dei manuali di poetica è molto più limitato rispetto al progetto di un «trattato linguistico universale» (Tavoni 2011a, 1067), e che le somiglianze che si possono tracciare tra la tradizione delle poetrie e il *De vulgari* vengono molto ridimensionate quando si allarga lo sguardo per prendere in considerazione i fini e i fondamenti filosofici dei precetti danteschi.

Siamo anche lontani dalla loro [*scil.* degli autori delle *artes poetriae*] modestia speculativa, la quale raramente oltrepassa un ordinamento di classificazione scolastica della materia, mentre Dante arrischia escursioni nella teologia (affrontando, nel *De vulgari* e nella *Commedia*, il problema dell'origine ed evoluzione del linguaggio, o distinguendo, nel *Convivio*, i quattro sensi delle scritture) e tenta individuazioni areali e comparative che preludono embrionalmente alla moderna dialettologia romanza; senza parlare del nuovo, possente disegno di tutto il *De vulgari*, pari alla possente novità del suo fine, la quale archivia l'ornamentale eleganza delle poetrie del Vendôme e del Vinsalvo e il disordine centenario di quella del Garlandia. (Nencioni 1967, 114)

A queste differenze di complessità e carica innovativa se ne possono aggiungere altre, non meno rilevanti, che riguardano principalmente la fusione in una stessa figura dei due ruoli del precettore e del poeta. Gli autori delle *artes poetriae* erano in buona sostanza *magistri* che si proponevano di insegnare le tecniche della versificazione, e di una versificazione declamatoria e ornamentale come la poesia dei *praeexercitamina* o *progymnasmata*, concentrata sulla forma e sulla

³² Cf. Mengaldo 1979, 47: «con buona pace degli zelanti dell'umanesimo di Dante come dei riduttori delle letture sue in quest'epoca a "pochi classici per le scuole" (Renucci), l'ambiente in cui si muove la cultura retorica dantesca, e si muove con agio, è soprattutto quello della trattatistica medievale recente, rispetto alla quale costituiranno solo uno sfondo ovvio i grandi classici, la *Rhetorica ad Herennium*, il *De inventione*, l'*Ars poetica*, magari Isidoro. O, formulando lo stesso concetto in termini metodicamente più precisi: mentre sarebbe difficile sorprendere nel *De vulgari* elementi appartenenti a queste opere, siano verbali o concettuali, che non appartengano anche ai continuatori medievali (banale è il principio che provoca l'unica citazione classica d'ordine retorico, della poetica oraziana a II, IV, 4, da considerarsi poco più di un blasone abituale), ci si imbatte di continuo in formule e termini tipicamente medievali, alieni da quegli antichi testi. Così appunto il materiale terminologico, il gusto metaforico (spesso di base biblica), la stessa modulazione dei temi (a cominciare dal caso macroscopico della dottrina degli stili in II, IV, 5-6)».

tecnica piuttosto che su un'estetica definita (Kelly 1991, 39-41);³³ a tali precetti accostavano però brani poetici spesso originali: nei casi della *Poetria nova* e del *Laborintus*, l'intero trattato è composto in versi affinché l'esempio sostenga la teoria, oltre ad agevolare la memoria. Nel percorso di Dante, invece, la poesia nasce prima della riflessione teorica, che a sua volta si radica nell'esperienza concreta del poeta: il *De vulgari eloquentia*, additando come esempi le grandi canzoni della giovane letteratura romanza e, soprattutto, quelle dell'autore e del suo circolo, tenta di fondare un modello di eccellenza poetica universale che non riposa «su criteri oggettivi e prefabbricati, ma sulla dignità dell'esperienza poetante» (Mengaldo 1979, 58), e così «ancora decisamente la dottrina ai dati viventi di un'attività poetica in persona propria, o di una 'scuola' omogenea e concorde» (58).

Senza insistere troppo sulla natura pratica e precettistica delle *artes*, che peraltro nei casi più riusciti poggiano su fondamenta teoriche solide e anche parzialmente innovative,³⁴ credo si possa pacificamente sostenere che nel *De vulgari eloquentia* Dante le sfrutta integrandole in un progetto più ampio, recuperando tra l'altro «l'impegno globale della retorica ciceroniana» (Barilli 1979, 62) che queste opere più tecniche avevano messo a tacere. Del resto Cicerone viveva un momento di grande fortuna nella Firenze duecentesca, testimoniato dai progetti più o meno contemporanei che hanno prodotto il *Fiore di Rettorica* di Bono Giamboni (compendio in volgare italiano del IV libro della *Rhetorica ad Herennium*, nota come *Rhetorica nova*) e la *Rettorica* di Brunetto (volgarizzamento dei primi diciassette capitoli del *De inventione*, noto come *Rhetorica vetus*; di entrambe le opere si dirà brevemente in § 1.2.4.4). Come ha messo in rilievo Sarteschi (2003, 172-9), Brunetto, insieme a Orazio, costituisce già all'altezza della *Vita nova* un precedente importante non solo a livello tecnico-lessicale, ma anche e soprattutto «in relazione alla sua natura di commento dalla doppia autorialità [...] che instaura un rapporto di dialogo fra il libro e la sua esposizione» e che permette a Dante di porsi a distanza rispetto alle vicende narrate.³⁵

Nonostante siano da integrare con l'esempio di Brunetto, le *artes poetriae* restano però un retroterra da tenere in considerazione per esplorare le prime fasi dell'educazione grammaticale e retorica di Dante. Possiamo innanzi tutto chiederci se questi trattati, di origine transalpina e la cui circolazione italiana non è sempre scontata, fos-

33 Sulla qualità poetica degli esempi creati *ad hoc* dai trattatisti, cf. Sedgwick 1928.

34 Dronke (1973, 317-18), ad esempio, approfondisce il rapporto tra il carattere funzionale delle prescrizioni di Goffredo di Vinsauf e le sue radici teoriche; insiste molto su questo aspetto anche Kelly (1991, 37-8).

35 Sull'importanza della *Rettorica* come fonte della *Vita nova* aveva già messo l'accento De Robertis (1970, 208-23).

sero materialmente disponibili a Dante negli anni precedenti l'esilio (Tomazzoli 2018a). La risposta è certamente affermativa almeno nel caso della *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf (Tilliette 2000, 177), la cui tradizione supera i duecento manoscritti e comprende numerosissimi commenti, alcuni dei quali scritti probabilmente in area veneta (Woods 2010; Losappio 2013, 41-63; 2021); l'opera di Goffredo è poi fonte di primissimo peso sia per il *Candelabrum* di Bene da Firenze (cf. Vecchi 1958-9; vedi § I.2.4.2), sia per la *Rettorica* di Brunetto Latini, e addirittura il XIII capitolo del III libro del *Tresor* parafrasa piuttosto fedelmente, pur senza citarla, un'ampia sezione dell'opera di Goffredo (i vv. 219-689).³⁶

Per quanto riguarda i luoghi e le modalità dell'incontro di Dante con questi testi possiamo fare solo alcune ipotesi; se per decenni è circolata l'idea che nella Firenze duecentesca gli studi grammaticali fossero molto arretrati (Davis 1970) e la presenza degli autori classici piuttosto declinante (R. Black 2011, 8), un recente studio di Faini (2017) ha individuato un doppio binario educativo, grammaticale/rettorico da una parte, e notarile/cancelleresco dall'altra; la formazione almeno parzialmente fiorentina di due maestri quali Bene da Firenze e Boncompagno da Signa inviterebbe peraltro a presupporre una certa conoscenza degli autori antichi negli allievi dell'epoca. Possiamo dunque ipotizzare che almeno fino ai primi decenni del Duecento ci fosse una scuola di grammatica e retorica piuttosto avanzata e sensibile alle influenze francesi, probabilmente attiva nell'orbita della chiesa di Santa Maria Maggiore e controllata dalla cattedrale e dai suoi canonici, ma aperta almeno parzialmente anche ai laici. Se così fosse, la figura di Brunetto acquisterebbe un ruolo forse meno preminente e isolato, ma certo più radicato nel contesto fiorentino, nella divulgazione dei valori umanistici e delle novità d'Oltralpe, con risvolti importanti anche per quanto riguarda la sua funzione di mediazione tra l'universo grammaticale-rettorico francese e quello fiorentino. A corroborare questo quadro, lo spoglio degli inventari e dei cataloghi delle biblioteche fiorentine ci fornisce prove solide della scarsa presenza, a Santa Croce, di opere di grammatica e retorica: vi si trovavano principalmente testi di grammatica molto comuni e dizionari, tra cui alcune opere di Giovanni di Garlandia (ma non la *Parisiense poetria*), di Alessandro di Villedieu, di Eberardo di Béthune, di Prisciano.³⁷ La *Poetria nova* rientrava in questa tipolo-

³⁶ Per i debiti di Brunetto Latini nei confronti di Goffredo di Vinsauf si vedano Marigo 1957, xxxvii, nota 3; Crespo 1972, 97-9; Bertolucci Pizzorusso 1989; Alessio 2015, 13-76.

³⁷ Cf. Davis 1963, 410-11; Brunetti, Gentili 2000, 35; rispetto ai manoscritti contenenti opere grammaticali, Brunetti e Gentili (2000, 45) commentano: «un altro gruppo rilevante è costituito da alcuni manoscritti di grammatica e retorica: si tratta dei Laurenziani, Plut. XXV sin. 4, XXV sin. 5 e XXVII sin. 5, i primi due *ad usum* di Illuminato e l'ultimo (*Derivazioni* di Uguccone, finito di copiare nel 1236, c. 90r) *ad usum* di

gia di insegnamenti: le evidenze documentarie raccolte da R. Black (2018) sembrano suggerire che in Italia facesse parte dell'insegnamento superiore, e non di quello universitario.

Questo il quadro degli indizi esterni; per quanto riguarda quelli interni, c'è solo un luogo dantesco in cui pare si alluda esplicitamente alle *artes poetriae* del XIII secolo: nel quarto capitolo del secondo trattato (di cui si parlerà ampiamente in § I.2.3) Dante comincia la sua esposizione tecnica sullo stile sublime e, in particolare, sulla forma canzone. In questo passaggio introduttivo ad altissima densità teorica si stabilisce - in maniera ancora più solida che nella *Vita nova* - l'equazione tra poeti latini e poeti volgari, cruciale per il programma dantesco, in virtù della fondante definizione di poesia come *factio rethorica musicaque poita* (DVE II, iv, 2; vedi § I.2.3.1). Per colmare il divario tecnico che ancora separa i grandi poeti regolati dai rimatori in volgare, che hanno poetato per lo più a caso, Dante si impegna a intraprendere un'opera tecnica che emuli *doctrinatas eorum poetrias* (DVE II, iv, 3). Il significato da attribuire a quest'occorrenza del termine '*poetria*' è stato oggetto di discussione: diversi studiosi (Villa 1993, 91; Fenzi 2012a) credono che il passo si riferisca solo all'*Ars poetica* di Orazio, che circolava abitualmente sotto il titolo di *Poetria* e che lo stesso Dante indica con questo nome in altre quattro occorrenze, una delle quali vicinissima a questo brano. Favorevoli a estendere il riferimento alle *artes poetriae* sono invece Marigo (1957), Mengaldo (1979, 163) e Tavoni (2011a);³⁸ al di là delle argomentazioni più puntuali, mi pare che la presenza del plurale

frate Bonanno. Il secondo dei manoscritti citati (Plut. XXV sin. 5. ex n. 677) contiene il notissimo *Doctrinale* di Alessandro de Villedieu, alcune opere di Giovanni di Garlandia (*Opus synonymorum* e *De Mysteriis Ecclesiae*) ed altri scritti grammaticali. È in goticetta del pieno XIII secolo, con apparato fittissimo di glossa interlineare e marginale. Discussa è l'attualità di Giovanni di Garlandia (ma della *Poetria* per Dante». Lavori più recenti sembrano però indicare che l'insegnamento avanzato della grammatica, incentrato sulle parti del discorso e fondato su opere in versi come il *Gracismus* e il *Doctrinale*, non avesse avuto grande fortuna in Italia, dove si continuavano a preferire opere in prosa (Appolloni, Brumberg-Chaumont, Marmo 2021; nello stesso volume si trovano anche schede dedicate ai codici summenzionati).

38 Mengaldo (1979), in particolare, rintraccia nel parallelismo tra i poeti regolati latini e i trattatisti più recenti un'ulteriore dimostrazione dello «stretto nesso tra teoria e prassi» (10) che domina l'operazione del *De vulgari*, ritenendo d'altronde che la grande novità del trattato dantesco, orgogliosamente rivendicata in apertura, risiedesse proprio «nell'ampiezza della sua fondazione culturale» (11), che includeva, al di là dei modelli classici (*Rhetorica ad Herennium*, *De inventione*, *Ars poetica*), «le sollecitazioni concettuali e terminologiche» della recente tradizione delle poetrie transalpine e delle *artes dictaminis* italiane. Per Mengaldo (1979, 10-11), inoltre, la rielaborazione della trattatistica latina in un'opera che ambisce a fondare l'eloquenza volgare si riflette sulla struttura stessa del *De vulgari*, e in particolare sull'idea che la riflessione teorica e la prassi degli autori latini possano essere emulate per generare una riflessione teorica e una prassi volgari. Questo stratificato rapporto tra teoria e prassi è certamente un aspetto fondamentale del *De vulgari eloquentia*, ed era anche una caratteristica peculiare delle *artes poetriae* che, come vedremo, affrontano in maniera al-

'*poetrias*', dato semplice ma ineludibile, sposti l'equilibrio della questione in favore di un significato che includa per lo meno anche la *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf.³⁹

Dobbiamo anche prendere atto della reticenza – non solo dantesca, ma anche degli autori delle *artes poetriae*, e quindi evidentemente radicata in qualche modo nella sensibilità intellettuale dell'epoca – nel far riferimento ai trattatisti, e della preferenza accordata continuamente alla citazione dell'*auctoritas* oraziana, anche laddove Cicerone, i grammatici o gli autori successivi sembrano essere la fonte più pregnante.⁴⁰ In aggiunta, la *Poetria nova* era all'epoca tanto conosciuta da essere difficilmente ignorabile in un progetto, come quello dantesco, che aveva l'ambizione di recepire anche gli sviluppi più recenti della produzione intellettuale europea e di fondare un canone veramente moderno, seppur teoricamente ancorato alla tradizione: il trattato di Goffredo, per la sua stessa natura e fin dalla scelta del titolo, poteva forse apparire agli occhi di Dante come un primo passo in questa direzione. Lo scopo ultimo della *Poetria nova*, come è stato messo in luce da Tilliette (2000, 45-67), sembra essere infatti quello di tradurre le indicazioni di Orazio con l'aiuto delle categorie ciceroniane e, soprattutto, con la mediazione e il supporto degli strumenti intellettuali forniti dalla cultura rinascente del XII secolo; un'operazione di sintesi e di innovazione a cui Dante non poteva che guardare con qualche interesse.

1.4 Il linguaggio figurato nelle *artes poetriae*

Gli studiosi hanno sempre riconosciuto al movimento delle *artes poetriae* una certa omogeneità di intenti, tale da dare forma a un genere a sé stante che risulta dalla confluenza tra le prime due discipline del *trivium*: differenziandosi dai tradizionali trattati di grammatica, improntati alla descrizione del fenomeno linguistico e al perfezionamento dell'*ars recte loquendi*, queste opere contengono

trettanto complessa sia il rapporto tra normatività ed esemplificazione, sia quello tra *auctoritates* antiche e gusto moderno.

³⁹ Giova ricordare che nel Medioevo l'*Ars poetica* fu anche conosciuta col titolo di *Poetria vetus* per distinguerla dalle *poetriae* più recenti, cf. Friis-Jensen 2015, 361-94.

⁴⁰ Sull'importanza di Orazio come fonte delle *artes poetriae* si è molto insistito; cf. ad esempio Friis-Jensen 2015, 51-100; 123-49; Villa 2018. Il primo studioso delle *artes poetriae*, Edmond Faral (1924, 48), assegnava una quasi totale preminenza di ispirazione alla *Rhetorica ad Herennium*: Matteo di Vendôme avrebbe tratto ispirazione da Donato e dalla sua teoria degli schemi e i tropi, mentre tutti gli altri «*dérivent presque exclusivement de la Rhetorica ad Herennium, à laquelle ils empruntent tout ce qu'ils disent et des tropes et des figures de rhétorique*»; ridimensiona il peso del trattato pseudo-ciceroniano Fredborg (2000, 31-4), che riconosce nelle *artes* una maggiore influenza delle altre opere ciceroniane.

principalmente consigli concreti (e dunque retorici) per la scrittura poetica, nati dallo studio degli *auctores* antichi e dall'esperienza d'insegnamento.⁴¹ Questa uniformità è dovuta in larga parte all'orizzonte teorico comune ai trattatisti, e, nei casi cronologicamente più avanzati, all'imponente influenza esercitata dalle prime *artes poetriae*, su tutte quella di Goffredo di Vinsauf. Pur nella sua originalità, l'operazione di questi autori è il punto d'arrivo naturale dell'evoluzione del pensiero medievale intorno ai temi del linguaggio e della poesia: le *artes* del XII e XIII secolo raccolgono l'eredità della dottrina classica ma la rimodulano, nella gerarchia degli argomenti e nel loro sviluppo, alla luce di un gusto più aggiornato. I temi principali - la versificazione, la teoria degli stili e dei modi dell'ornamento (e in particolare i tropi e le figure dell'*ornatus difficilis*) - vengono affrontati in maniera spesso originale rispetto all'antichità classica, anche grazie al fecondo scambio con altre dottrine sviluppate nello stesso periodo, come *artes dictaminis* (per cui vedi § I.2.4) e *artes praedicandi* (per cui vedi § I.3.5.3).

Il tema del linguaggio figurato, oggetto di riflessione privilegiato del pensiero medievale in tutte le sue diramazioni - dalla teologia alla grammatica, dalla logica alla retorica -, trova nella teoria dei tropi una delle sue elaborazioni più tecniche, la cui (solo apparente) aridità è continuamente compensata dall'integrazione con altri aspetti della questione, quali quelli più squisitamente esegetici; Agostino, retore e teologo, ha certo avuto un grande merito in questo reciproco bilanciamento, che ha permesso di nobilitare le *artes* più tecniche e di sistematizzare pedagogicamente l'ermeneutica delle Scritture (vedi § I.3.5.1).⁴² Le *artes poetriae* del XII e XIII secolo sono un

⁴¹ Cf. Purcell 1996, 137: «the works do represent a coherent genre in many important respects, however. All are reliant on both the legacies of grammar and rhetoric, and weave unapologetically the precepts of the various arts into a single body of knowledge. All clearly orient their treatises around the idea of invention, or discovery, of the material of composition. Moreover, they consciously recognize that their ideas are medieval and are suited to their times, rather than the times of the ancients». Per una storia di questa tradizione e un esame delle sue caratteristiche principali ho tenuto conto soprattutto di Faral 1924, 55-98; Bagni 1968, 153-62; Murphy 1983, 155-221; Kelly 1991; De Bruyne 1998, 2: 394-419; Marguin-Hamon 2001; James-Raoul 2005; Alessio, Losappio 2018.

⁴² Cf. Nims 1974, 215: «conditions in the intellectual life of the twelfth and thirteenth centuries provided a particularly favourable climate for metaphor. Concern for the integrated program of the seven liberal arts, and especially for the first three of these, the *artes sermocinales*, led to intensified and subtle linguistic exploration. The interest of grammar in the semantic and syntactic relationships of words, and in their modes of signifying; the interest of logic in definition and distinction, in modes of predication and concepts of identity and diversity, and in the complex relation of words to the things they signify; the interest of rhetoric in force and charm of expression all served to render theorist and poet alike sensitive to the metaphoric potential of language. Later, in a study of philosophy, the medieval student would again encounter the versatile metaphoric process, for it has ramifications of great importance in the disciplines of psy-

caso di studio assai interessante proprio perché realizzano in forma compiuta una fusione tra le diverse nozioni di figura elaborate rispettivamente dalla grammatica e dalla retorica, e così facendo dotano l'aspirante scrittore non solo di un grande inventario di tropi, ma anche di una fertile e ordinata matrice per produrre usi linguistici originali. In quest'ottica, questi testi enfatizzano il fatto che il linguaggio figurato permette a chi scrive di usare la lingua come un codice personale, perché sottopone le parole a un riesame che attribuisce loro significati nuovi e più creativi (Purcell 1996, 18).

Nella sua definizione più generale, il tropo consiste nell'impiegare un termine in un senso diverso da quello proprio; questo sforzo di creatività garantisce all'*ornatus* corrispondente l'epiteto di *gravis* (Faral 1924, 89). In seno all'insegnamento grammaticale, tuttavia, tropi e schemi assumevano piuttosto la sfumatura negativa dell'improprietà: in quanto deviazioni dall'uso normale del linguaggio, si riteneva che scadessero facilmente nell'errore e nel vizio, ed erano approfonditi dai trattatisti solo perché era necessario spiegarne l'impiego da parte dei poeti classici – e comunque alla fine del percorso scolastico. Le fonti più influenti per queste due diverse posizioni sono da un lato il IV libro della *Rhetorica ad Herennium* (e particolarmente i capitoli 12-55),⁴³ dall'altro la sezione finale dell'*Ars Maior* di Donato, che godette di molta fortuna e anche di una circolazione indipendente sotto il titolo di *Barbarismus* (Murphy 1983, 155-74; Copeland, Sluiter 2009, 28-38).

Nel trattato erenniano, l'originaria distinzione della dottrina stoica tra tropi e figure risulta indebolita, e i primi (detti *exornationes verborum*: *Rhetorica ad Herennium* [d'ora in poi *Ad Her.*] IV, 42-6, ed. Calboli 1969) seguono in modo piuttosto confuso le seconde (*exornationes sententiarum*: IV, 19-42). L'autore, dopo averli illustrati singolarmente, riconnette i dieci tropi a un unico genere: *nam earum omnium hoc proprium est, ut ab usitata verborum potestate recedatur atque in aliam rationem cum quadam venustate oratio conferatur* (*Ad Her.* IV, 42); è stato notato (Calboli 1969, 51), però, che questa definizione delle *exornationes verborum* è sostanzialmente la stessa dell'*abusio* o metafora: *abusio est, quae verbo simili et propinquo pro certo et proprio abutitur* (*Ad Her.* IV, 45). Di conseguenza, tutti i tropi finiscono per essere equiparati, in senso lato, alle metafore: una dottrina delle figure che prelude, pur rimanendo all'interno di una concezione essenzialmente esornativa, alla grande sintesi del linguaggio

chology, epistemology, ontology, and theories of analogy. Most important of all, metaphor finds its ultimate justification for the Middle Ages in its prolific presence on the sacred page, and its ultimate usefulness in theological discourse».

⁴³ Cf. Camargo 2006. Per una panoramica delle teorie classiche sulla metafora, cf. Mc Call 1969; Boys-Stones 2003; sulla loro circolazione in epoca medievale, cf. Reeve 1988; Ward 2018.

gio figurato che si verrà a sviluppare in epoca tardo-medievale sotto il termine-ombrello di *transumptio*.

I trattati di arte poetica medievali seguono più o meno scrupolosamente la classificazione delle figure della *Rhetorica ad Herennium*, ma gli studiosi hanno tanto enfatizzato il legame di continuità con la dottrina classica da oscurare gli aspetti originali, in parte riconducibili alla contaminazione con la tradizione grammaticale (Purcell 1996, 6-7). La fondamentale distinzione di Donato tra barbarismi e solecismi da una parte, e figure e metaplasmi dall'altra, presuppone quella tra *vitia* e deliberate distorsioni poetiche rispetto all'uso corrente e proprio:⁴⁴ questa contrapposizione getta un ponte tra la grammaticale correttezza linguistica e il retorico studio dell'ornamento, e al contempo produce una facile polarizzazione morale tra deviazioni virtuose, che producono effetti stilistici positivi in termini estetici o perfino conoscitivi, e deviazioni viziose, determinate da una scarsa padronanza della lingua e risultanti in oscurità.⁴⁵

La rigorosa classificazione delle figure del *Barbarismus* di Donato, a lungo dominante nella tradizione grammaticale, comincia a perdere peso a partire dalla metà del XI secolo, quando la *Rhetorica ad Herennium* torna a essere la fonte principale per l'insegnamento della prima disciplina del *trivium*; di conseguenza l'oscillante distinzione tra *figurae*, tropi e *schemata* viene sempre più spesso abbandonata a favore del concetto onnicomprensivo di *colores rhetorici* (Copeland, Sluiter 2009, 34). A questa categoria si richiamano infatti tutti i numerosi testi ispirati al IV libro del trattato erenniano che vengono scritti in quel periodo allo scopo di approntare nuove serie di esempi a illustrazione delle figure classificate: i più famosi di questi testi, i *Rhetorici colores* di Ornluf di Spira e il *De ornamentis verborum* di Marbodo di Rennes - indicati da Tilliette (2000, 32-3) come precoci testimonianze della convergenza tra retorica e poetica - stabiliscono per la prima volta l'equivalenza tra la qualità poetica di un enunciato e l'impiego delle figure dell'*elocutio*, introducendo così l'idea che la creazione letteraria sia il risultato di un adattamento dei vecchi schemi linguistici a contenuti nuovi. Anche le due grammatiche in versi più famose dell'inizio del XIII secolo, il *Graecismus* di Eberardo di Béthune e il *Doctrinale* di Alessandro di Villedieu, che a prima vista sembrerebbero conformarsi all'ordinamento di Donato, stravolgo-

⁴⁴ Cf. Donato, *Ars Maior* (= Holtz 1981, 653; 658): *Barbarismus est una pars orationis uitiosa in communi sermone. In poemata metaplasmus [...]. Solecismus in prosa oratione, in poemata schemata nominatur*. Per la ricostruzione storica delle nozioni di barbarismo e solecismo, e di metaplasmo e figura, cf. l'introduzione di Holtz (137-43; 170-216).

⁴⁵ Cf. Holtz 1981, 148: «celui qui commet des fautes est celui qui n'a pas la maîtrise de la langue, et qui ne parvient pas à exprimer ce qu'il veut comme il le veut; en ce sens, un ornement est une faute calculée; une faute est un ornement inconscient». Per approfondire la nozione di deviazione grammaticale in termini morali, interessante l'esempio di Alano di Lille citato e brevemente discusso in Copeland, Sluiter 2009, 31.

no in realtà i sistemi di classificazione precedenti, e soprattutto mescolano ulteriormente le categorie di vizio e figura (Grondeux 2003).

Questo primo abbozzo di storia dei tropi e del linguaggio figurato sarà integrato, nei prossimi capitoli (§§ I.3.5; I.4.1), con l'esame di un altro orizzonte di discorso, quello legato al simbolismo teologico e filosofico del Medioevo:⁴⁶ come spiega Grévin (2008a, 200-20; 2016), la riflessione sui tropi, a partire da Agostino e Donato, è infatti non solo un elemento essenziale della speculazione grammaticale e semiotica, ma anche del pensiero esegetico, e in quanto tale crea un forte legame tra la prima *ars* e la teologia, specialmente grazie all'assorbimento, operato dai *dictatores*, del concetto di *transumptio*. Il termine sembra raggruppare tutti i procedimenti metaforici che in età classica costituivano le figure di pensiero:⁴⁷ la sua prima attestazione, per quanto ne sappiamo, risale a Quintiliano, che lo considera troppo equivalente al greco *metalepsis* e ne sconsiglia l'uso (*Inst. Or.* III, VI, 37); Forti (2006, 108) ritiene però che il termine sia giunto al Medioevo tramite gli scritti di Boezio, in cui ricorre spesso. Se nelle *artes dictaminis* la *transumptio* occupa un posto di primo piano, è anche vero che altrettanto importanti sono le riflessioni più o meno contemporanee provenienti dalle *artes poetriae*, e in particolare modo da quelle composte da Goffredo di Vinsauf (vedi § I.1.4.2) e da Gervasio di Melkley (vedi § I.1.4.3).

Poiché il termine *transumptivus* è uno dei rari tecnicismi retorico-grammaticali impiegati da Dante (come si vedrà meglio in § I.4.1.1), e poiché sembra che abbia una certa importanza all'interno del suo progetto poetico e auto-esegetico, nei prossimi paragrafi ripercorreremo i passi delle *artes poetriae* dedicati a questo tema e al linguaggio figurato in generale: questa rassegna ci permetterà di affilare meglio gli strumenti critici che impieghiamo per comprendere la realtà concreta del linguaggio figurato dantesco, oltre che le sue fondamenta teoriche. Emergerà da un lato la vastità e complessità del meccanismo transuntivo, difficile tanto da afferrare quanto da ancorare al solo ambito grammaticale-retorico; dall'altro l'eccessiva semplificazione operata da chi vorrebbe la *transumptio* equivalente a una semplice metafora continuata, poiché tale non è in nessuna delle esposizioni qui prese in esame - né verosimilmente lo era per Dante.

⁴⁶ Per un'introduzione cf. i capitoli *La mentalità simbolica* e *La teologia simbolica* in Chenu 1972, 179-213; 215-35.

⁴⁷ Cf. Grévin 2008a, 200; cf. anche Battistini, Raimondi (1990, 10): «non facile a qualificarsi univocamente, anche dopo una conveniente messa a fuoco di Fiorenzo Forti, la *transumptio* pare riassumere in sé le dieci *exornationes verborum* elencate dalla *Rhetorica ad Herennium*, quantunque poi tenda spesso a identificarsi con la figura di maggiore momento semantico, cioè la *translatio* o metafora».

1.4.1 Esercizi di poesia: l'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme

Il primo autore di *ars poetriae*, Matteo di Vendôme, compone un'*Ars versificatoria* chiaramente diretta agli studenti, come dimostrano, tra l'altro, i vari interventi pedagogici e la schematicità del discorso, spesso disordinato, talvolta estremamente sintetico e in alcuni casi esplicitamente da integrare con altri libri di testo comunemente usati nelle scuole. L'opera è dunque un vero e proprio manuale diretto a una produzione quasi meccanica di versi-esercizio, che mescola principi e classificazioni provenienti da diverse tradizioni:⁴⁸ la sua natura precettiva si esplica nella successione di definizioni, prescrizioni e divieti, che trovano ulteriore illustrazione in disomogenee serie di esempi, spesso originali o attinti da altre opere dell'autore.⁴⁹

Dopo un primo libro piuttosto innovativo, in cui Matteo elabora una teoria della descrizione concepita sulla poesia in volgare ma fondata sullo pseudo-ciceroniano trattato di logica *De attributis personae et negotio*, il secondo libro dell'*Ars versificatoria* comincia con l'elencare le tre fonti di eleganza che si possono trovare in un verso, riassunte nel distico *sunt tria que redolent in carmine: verba polita | dicendique color interiorque favus* (II, 9); la trattazione grammaticale piuttosto pedante che segue si conclude nel segno del biasimo verso coloro che per presunzione abusano dei significati delle parole con espressioni ripugnanti e sgraziate, impossibili da armonizzare e incapaci di comunicare.⁵⁰ Il terzo libro affronta invece la qualità del discorso, che secondo l'autore risiede più nel modo dell'espressione che non nella materia in sé;⁵¹ questa sezione include gli *scemata*, i tropi e i colori retorici.

48 Cf. Purcell 1996, 56-7: «Matthew of Vendôme's *Ars versificatoria* is a pastiche of grammar, rhetoric, and poetics that were modified and transformed into a system for generating verse. Matthew took Horace as his point of departure and interspersed general sentiments from *Ars poetica* with the *topoi* of classical rhetorical invention; the parts of speech used in antique grammar; and the schemes, tropes and colors of medieval grammar and rhetoric».

49 Oltre all'edizione dell'opera (Munari 1970-88, da cui si cita il testo, contenuto nel III tomo), cf. Sedgwick 1928; Kelly 1966; Harbert 1975; Gronbeck-Tedesco 1980; Murphy 1983, 187-91.

50 Cf. *Ars versificatoria* II, 42: *amplius, sunt quidam Trasonite et nugigeruli qui, ex impetu presumptionis inconcinne presumentes cornicari, verborum significationibus abuntur [...]. Unde ad huiusmodi prevaricationis cautelam et remedium necesse est versificatorem esse exercitatum in verborum significatione, ne dictiones audeat coniugare que propter mutuum significationem repugnantiam ad discidium quasi hanelantes nullo patiuntur copulari matrimonio [...] mutua est ibi significationum repugnantia et nullus sequitur intellectus.*

51 Cf. *Ars versificatoria* III, 1: *versus enim plerumque ex modo dicendi maiorem quam ex substantia dicti contrahit venustatem.*

Tra i diciassette *scemata* tradizionali – che, alla luce dell'*uctoritas* delle *Etymologiae*, sono considerati equivalenti alle figure⁵² – Matteo seleziona i tredici che possono essere più utili per comporre versi; nella classificazione e nelle definizioni rimane poi nel solco di Isidoro, che a sua volta seguiva da presso Donato (Fontaine 1959, 1: 125-56). Anche nel caso dei tropi, che realizzano la dolcezza del discorso pure quando manca la bellezza del contenuto, tra i tredici della tradizione se ne selezionano solo i nove più utili al poeta: metafora, antitesi, metonimia, sineddoche, perifrasi, epiteto, metalepsi, allegoria ed enigma. L'ordine imporrebbe poi di affrontare i *colores rhetorici*, ma Matteo, anche in questo caso fedele alla tradizione dei grammatici, ne omette la discussione rimandando ad altri autori. Quanto alle fonti, l'*Ars versificatoria* dichiara molto spesso i suoi debiti nei confronti dell'*Ars poetica* di Orazio, nonostante sia in realtà più dipendente dalle due retoriche ciceroniane; anche i testi di grammatica, come si vede, rivestono un ruolo importante (Faral 1924, 48; Munari 1970-88, 3: 29; Purcell 1996, 61).

Il quarto e ultimo libro è quello più strettamente didattico, incentrato com'è sull'esecuzione della materia, ossia sul modo di comporre versi su temi già trattati, sfruttando diversi espedienti di *variatio* per fare esercizi di composizione. Quando la materia è stata già affrontata da un altro autore, il precetto fondamentale è quello di omettere *quedam collateralia que non sunt de principali propositio* (*Ars versificatoria* IV, 3); rientrano in questa categoria le figure, e in particolare le similitudini (*comparationes et poetice abusiones*), che non sono da escludere in blocco, ma che devono essere impiegate con una certa parsimonia dai moderni: gli antichi ne fecero abbondante uso per dare sostanza alla scarsità dei loro argomenti, ma ai moderni non è concesso indugiare in simili ridondanze.⁵³ Questo precetto è interessante non solo perché testimonia un'orgogliosa rivendicazione di modernità e un netto mutamento di gusto, ma anche perché si contrappone a quanto Matteo aveva detto sulla metafora (*metaphora*) nel libro precedente: quest'ultima, definita *alicuius verbi usurpata translatio* (come in Isidoro), ha al contrario una prerogativa speciale rispetto agli altri tropi, e *maxime a versificatoribus debet frequentari*,

52 Cf. *Ars versificatoria* III, 3: '*scemata*', *ut testatur Ysidorus Ethimologiarum*, '*figure*' interpretantur.

53 Cf. *Ars versificatoria* IV, 3-5: *amplius, materia de aliquis agere proponet aut erit illibata aut ab aliquo poeta primitus executata. Si executata fuerit, iuxta tenorem poetice narrationis erit procedendum, tali quidem consideratione, ut quedam collateralia que non sunt de principali proposito, scilicet comparationes et poetice abusiones in tempore sillabarum et figurative constructiones, numquam inducantur. Non quia comparationum inductio penitus sit omittenda, sed parcius a modernis debet frequentari; poterit duci, quia scema deviat sine istis, et nunc non erit hic de hiis opus. Antiquis siquidem incumbabat materiam protelare quibusdam diverticulis et collateralibus sentiis, ut materie penuria poetico figimento plenius exuberans in artificiosum luxuriaret incrementum, hoc autem modernis non licet: vetera enim cessavere novis superventibus.*

perché conferisce una particolare eleganza alla modulazione del verso (*Ars versificatoria* III, 19-24). L'opposizione tra metafora e similitudine, normalmente considerate rispettivamente la forma implicita e la forma esplicita di una stessa predicazione d'analogia, dimostra che l'oggetto dell'*Ars versificatoria* è la composizione in senso stretto, non l'*inventio* di ascendenza retorica: il singolo verso, da variare come esercizio di scuola, e non l'intero poema.

A suggellare quest'impronta pedagogica, l'ultima parte del trattato illustra i doveri del discepolo e quelli del maestro. A colui che apprende spettano tre compiti: confessare l'errore per attirare il perdono, rimuovere il velame per evitare l'arroganza, accettare il rimprovero per spianare la strada alla correzione (*Ars versificatoria* IV, 43). Abbiamo già ipotizzato che ci sia una parentela tra questo passo e la parte finale del XXV capitolo della *Vita nova* (vedi § I.1.2.7); Picone (2005, 186) nota che nel capitolo dantesco sono presenti

termini estrapolati dalle tecniche medievali della *lectio*, della lettura allegorica sia del testo sacro che di quello profano. Se 'figura', 'colore rectorico' e 'vesta' qualificano il testo poetico dell'*auctor* (di Virgilio o Ovidio), 'verace intendimento' e 'denudare' caratterizzano invece il commento medievale (di Servio o Arnolfo d'Orléans) che deve accompagnare quel testo poetico.

Come dimostra il manuale di Matteo, però, molti di questi termini rimandano anche alla trattatistica dedicata alla composizione letteraria, e non solo all'ermeneutica. In una prospettiva come quella delle *artes poetriae*, specie per quanto riguarda questa prima elaborazione, i tropi sono ancora visti come abbellimenti esteriori rispetto al messaggio, ma vedremo come le opere più compiute di questa tradizione riescano a elaborare un'idea più complessa; se all'altezza del prosimetro giovanile Dante sembra ancora molto vicino a una semplice opposizione tra *congruitas* e *incongruitas*, alla sua attenzione cominciavano già a porsi problemi di creatività espressiva ben più organici.

Infine, avendo già commentato la precisa opposizione che Matteo instaura tra similitudine e metafora, possiamo segnalare che l'*Ars versificatoria* distingue nettamente anche tra quest'ultima e l'allegoria, definita *alienum eloquium quando a verborum significatione dissidet intellectus* (*Ars versificatoria* III, 43). In questa prima opera del canone delle *artes*, mancando ancora la *transumptio* – termine e concetto chiave della *Poetria nova* e, a cascata, della maggior parte dei trattati successivi, come si vedrà nelle prossime pagine – viene a mancare anche quell'ombrello sotto il quale le diverse istanze del linguaggio figurato (tra cui appunto la metafora e l'allegoria) potevano riunirsi per dar vita a una scala di gradazioni. Nelle prime fasi di questa rielaborazione della grammatica e della retorica classiche che sono le *artes poetriae*, dunque, il criterio di rigida classificazione

e distinzione prevale ancora su quell'esigenza di una maggior fluidità concettuale che sarà forse la causa dell'adozione in forza del termine *transumptio*. Pare comunque probabile che in più o meno tutte le fasi di questa storia del linguaggio figurato, nonostante la confluenza di diverse tradizioni, l'allegoria rimanesse qualcosa di ben distinto dalla metafora (vedi § I.3.5), e anche da quella forma di metafora continuata che talvolta, erroneamente, si suole chiamare *transumptio*.

1.4.2 Ringiovanire le parole: la *Poetria nova* e il *Documentum* di Goffredo di Vinsauf

La *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf, pur essendo un'opera assolutamente innovativa, presenta molti punti di contatto con l'*Ars versificatoria*, compresa l'attenzione per un pubblico di novizi a cui trasmettere un metodo efficace; ma a differenza dell'orizzonte ristretto di Matteo, limitato al verso e all'esercizio, l'obiettivo di questo fortunatissimo testo è insegnare a produrre intere opere coerenti e originali.⁵⁴ Per questo Goffredo rifiuta l'alternanza tra versi e prosa, e affianca nello stesso metro passaggi prescrittivi ed esempi poetici; come riconosce Tilliette (2000, 16-17) - con delle parole che, fatta salva la differenza tra prosa e verso, potremmo applicare anche al *De vulgari eloquentia* di Dante:

la spécificité de la *Poetria nova* réside dans cette espèce de retournement de l'acte poétique sur lui-même: comme si le meilleur moyen d'expliquer un ornement, c'était de l'exhiber. Les figures productrices de l'effet poétique n'existent pas en soi, dans la pureté froide d'une définition formelle, mais par leur fonctionnalité, contextuellement [...]. Dans ces conditions, les frontières entre le discours théorique et sa réalisation pratique se brouillent et même s'estompent. La stratégie d'écriture élaborée par Geoffroy de Vinsauf a donc pour effet d'assimiler, en un processus que l'on pourrait qualifier d'auto-référentiel, le discours sur la poésie au discours de la poésie.⁵⁵

Il trattato di Goffredo segue la tradizionale partizione retorica: comincia con la *dispositio*, concentrandosi principalmente sull'esordio, e si dilunga poi sui due metodi dell'*amplificatio* e dell'*abbreviatio*, ossia sulle due strade possibili per affrontare il corpo della composi-

⁵⁴ Gli studi sull'opera sono numerosi: oltre all'edizione commentata di Gallo 1971 (da cui si cita il testo) e ai contributi già citati in relazione a Matteo di Vendôme, cf. almeno Kelly 1969; Leupin 1987; Tilliette 2000; Camargo 2011; J. Turner 2019. Sulla ricezione e sui commenti della *Poetria nova*, fondamentali i molti lavori di Woods: 1985; 1995; 2003; 2010.

⁵⁵ La compenetrazione tra precetti ed esempi poetici è messa in luce anche da Leupin 1987, nonché dall'antico commento alla *Poetria nova* di cui si parla in Woods 1985; 1995.

zione.⁵⁶ Tra i procedimenti dell'*amplificatio* ci interessa soprattutto la *collatio*, che è sviluppata in modo assai diverso rispetto all'opposizione tra similitudini e metafore sostenuta da Matteo di Vendôme: come già Aristotele e Quintiliano,⁵⁷ Goffredo considera similitudini e metafore come sottocategorie della biforme *collatio*, distinte in base alla formulazione sintattica, che rende le prime esplicite (*collatio aperta*) e le seconde implicite (*collatio occulta*). Tra le due, la *collatio occulta* è il metodo più nobile, poiché richiede molta competenza; con versi giustamente diventati celebri, Goffredo la descrive così:

quae fit in occulto, nullo venit indice signo;
 non venit in vultu proprio, sed dissimulato,
 et quasi non sit ibi collatio, sed nova quaedam
 insita mirifice transsumptio, res ubi caute
 sic sedet in serie quasi sit de themate nata:
 sumpta tamen res est aliunde, sed esse videtur
 inde; foris res est, nec ibi comparet; et intus
 apparet, sed ibi non est; sic fluctuat intus
 et foris, hic et ibi, procul et prope: distat et astat.
 (*Poetria nova*, vv. 247-55)

La *collatio occulta*, nel linguaggio immaginoso di Goffredo, maschera la propria natura di comparazione al punto da dare l'impressione di scaturire naturalmente dal discorso, mentre la sua origine è lontana: cancellando l'artificio del paragone, una metafora così concepita diventa compenetrazione semantica e non semplice accostamento di concetti, e desta perciò lo stupore dell'improvviso (ri)conoscere. Alla *transsumptio* vera e propria la *Poetria nova* dedica poi un certo numero di versi durante la discussione dell'*ornatus gravis*: Goffredo, rimanendo ancorato a un'idea di separazione tra forma e contenuto, consiglia soprattutto di armonizzare il colore interno e quello esterno, scegliendo gli ornamenti con discrezione per nobilitare l'espressione, e di ringiovanire le parole facendole andare in pellegrinaggio in nuove sfere di significato.⁵⁸

⁵⁶ Per le fonti e le evoluzioni della teoria dell'*amplificatio*, cf. Gallo 1971, 155-66.

⁵⁷ Cf. Aristotele, *Retorica*, 1406b 20-5: «anche la similitudine è una metafora: la differenza tra le due è piccola. Quando infatti Omero dice di Achille: 'egli balzò come un leone', questa è una similitudine; qualora dicesse 'balzò un leone', sarebbe una metafora [...]. Le similitudini vanno ricavate come le metafore, poiché esse sono metafore con la differenza che abbiamo detto» (trad. di Plebe, Valgimigli 1983); Quintiliano, *Inst. Or.* VIII, vi, 4-9: *in totum autem metaphora brevior est similitudo, eoque distat quod illa comparatur rei quam volumus exprimere, haec pro ipsa re dicitur. Comparatio est cum dico fecisse quid hominem 'ut leonem', traslatio cum dico de homine 'leo est'*. Sulla teoria della metafora in Quintiliano, cf. Novokhatko 2017.

⁵⁸ Cf. *Poetria nova*, vv. 761-9: *ut res ergo sibi pretiosum suma amictum, | si vetus est verbum, sis phisicus et veteranum | redde novum. Noli semper concedere verbo | in*

Il primo e più importante procedimento dell'*ornatus gravis* è infatti la *transsumptio*, una sorta di modo figurato generale che comprende i quattro tropi principali (metafora, allegoria, antonomasia, onomatopea)⁵⁹ e altri cinque tropi (metonimia, iperbole, sineddoche, catacresi, iperbatò). Goffredo si impegna a insegnare ai suoi lettori a *transsumere verba decenter* (v. 770): in sintesi, è necessario capire il rivestimento appropriato per un concetto e poi, sfruttando il procedimento analogico, rinnovarlo. Il termine appropriato per la neve, ad esempio, è il bianco, per la rosa il vermiglio; si perciò possono coniare le espressioni 'denti nivei', 'volto di rosa', e così facendo si può parlare di qualcosa in termini estranei ma affini.

Goffredo non si limita a definire la *transsumptio*, ma suggerisce diverse strategie per produrne impiegando le varie parti del discorso (sostantivi, aggettivi, verbi), i cui significati devono essere portati a confliggere per creare la traslazione.⁶⁰ I tecnicismi morfologici e sintattici, tuttavia, conducono continuamente all'ammirazione per gli effetti semantici di questo nobilissimo modo di parlare, di questa *concors discordia* (v. 848)⁶¹ che rende sapide le parole e permette all'uomo di vedersi come in uno specchio (vv. 801-4), che rende ogni cosa comprensibile agli occhi della mente (vv. 835-7), e che conferisce all'enunciato un tono tanto grave quanto lieve, poiché è difficile trovare l'analogia, ma facile comprenderla (vv. 837-41). Accanto a impieghi tanto elevati, la *transsumptio* può servire anche scopi più semplici, come decorare una frase per renderla più splendente accompagnando un termine che non può stare solo (teoria della *determinatio*, v. 1769).

Chiusa la sezione sull'*ornata difficultas*, la *Poetria nova* affronta più concisamente l'*ornata facilitas*, che si esplica nei *verborum flores*, raccolti tutti insieme in una lunga esemplificazione. Secondo Mòlk (1968, 178-82), Goffredo è il primo a stabilire la distinzione secondo cui l'*ornatus gravis* usa i tropi e l'*ornatus levis* le figure di pensiero e di parola; sicuramente la nomenclatura non era mai stata fissata in modo stabile, e l'operazione della *Poetria nova* sembra essere proprio quella di rielaborare l'*Ars poetica* - *auctoritas* incontestabile, ma

proprio residere loco: residentia talis | dedecus est ipsi verbo; loca propria vitet | et peregrinetur alibi sedemque placentem | fundet in alterius fundo: sit ibi novus hospes, | et placeat novitate sua. Si conficis istud | antidotum, verbi facies juvenescere vultum.

59 Cf. *Poetria nova*, vv. 957-9: *transfero, permuto, pronomino, nomino, verba | haec formant ex se verbalia sunque colorum | nomina, quos omnes recipit transsumptio sola.*

60 Nims (1974, 224) ritiene che Goffredo sia il primo a discutere analiticamente la morfologia e la sintassi della metafora, distinguendola dalla semantica; che queste diverse realizzazioni creino effetti diversi anche a livello di significato sarà mostrato in § II.1.6 e in § II.1.7.

61 J. Turner (2019) dimostra che la *transsumptio*, per com'è concepita e descritta da Goffredo, consiste nel collocarsi in una posizione di differenza per mettere in evidenza la somiglianza, che emerge dunque dalla capacità di pensare in termini estranei a quelli propri o diretti.

forse percepita come troppo astratta per la genericità delle sue considerazioni estetiche e al contempo troppo concreta per il suo legame con specifici generi poetici – con lo schema delle categorie di Cicerone e, se ha ragione Gallo, di Quintiliano.⁶²

Non metterà conto qui di discutere estesamente la prima opera di Goffredo, il *Documentum de modo et arte versificandi* (nella sola redazione breve, poiché l'attribuzione al maestro inglese della versione lunga è stata respinta da Camargo 1999; 2019);⁶³ ci sono però un paio di differenze interessanti che vale la pena rilevare. Innanzi tutto, il *Documentum* insiste di più sulla necessità di armonizzare forma e contenuto, condannando apertamente gli orpelli gratuiti. Se nella *Poetria nova* la raccomandazione era semplicemente quella di far procedere di pari passo ornamenti interni ed esterni (*Poetria nova*, vv. 742-4), il trattato in prosa rifiuta in modo ancor più netto la definizione di Matteo di Vendôme, per cui *fiunt autem tropi ad eloquii suavitatem, et sine sententiarum pulchritudine* (*Ars versificatoria* III, 18) – formulazione che aveva portato De Bruyne (1998, 407) ad affermare che nelle *artes poetriae* i tropi hanno un valore estetico indipendente – per sostenere invece che *nec facilitas ornata nec difficultas ornata est alicujus ponderis, si ornatus ille sit tantum exterior, poichè mortua sunt enim verba si non incolumi nitentur sententia, quae quodam modo anima est verbi* (*Documentum* II, III, 2).

L'altra, maggiore differenza è nella classificazione dei procedimenti dell'*ornata difficultas* e nella discussione della *transumptio*:⁶⁴ *nominatio* e *pronominatio* non sono qui sottoclassi di quest'ultima, ma semplici sostituzioni di un sostantivo (rispettivamente proprio o comune) con un altro; la metafora (*translatio*) occorre invece quando un termine subentra a un altro in virtù di una proprietà comune, che può essere espressa tramite un aggettivo o un verbo.⁶⁵ I precetti dell'*artificium transferendi* sono poi piuttosto diversi, poiché si fonda-

⁶² Cf. Tilliette 2000, 44-5, dove si discute anche della possibile mediazione tra fonte oraziana e fonte erenniana operata dal commento *Materia*, che è ripreso in maniera ancor più evidente nel *Documentum* di Goffredo. Gallo (1971, 133) rintraccia le fonti principali di Goffredo nella *Rhetorica ad Herennium*, nel *De inventione* e nell'*Ars poetica* oraziana, ma riconosce che passaggi paralleli si trovano spesso anche nell'*Institutio Oratoria* di Quintiliano oppure, in alcuni casi, nei *Rhetores Minores*. Sulla circolazione di Quintiliano nel Medioevo, cf. Boskoff 1952.

⁶³ Il *Documentum* è stato pubblicato integralmente da Faral 1924, 265-320 (da cui si cita).

⁶⁴ Per una descrizione più dettagliata delle differenze tra i due trattamenti della *transumptio* cf. J. Turner 2019.

⁶⁵ Cf. *Documentum* II, III, 7: *per unam proprietatem designamus similem dupliciter: uno modo in nome adjectivo, alio modo in verbo, et utrobique incidit idem color, scilicet translatio*. Viene così a mancare quella sussunzione dei tropi nella *transumptio* che gli studiosi hanno considerato caratteristica dell'opera di Goffredo, e che secondo Tilliette (2000, 124) addirittura anticiperebbe l'assorbimento di tutte le figure nell'ambito della metafora, che Genette collocava molto più avanti nel tempo.

no non tanto sulla comparazione tramite proprietà evidenti, quanto sull'astrazione di una relazione d'ordine che permetta di *transferre* un verbo in ragione della sua maggior specificità: se si considera il verbo 'nascere', che si predica solo degli esseri animati e la cui proprietà essenziale e generale è il 'cominciare a essere', lo si può usare traslatamente per riferirsi a un essere inanimato, come quando si dice che 'i fiori nascono' (*Documentum* II, III, 9-11). Se nella *Poetria nova* era difficile individuare il confine tra *transsumptio* e *translatio*, la classificazione e l'oscillazione terminologica del *Documentum* rendono la questione ancora più intricata.⁶⁶

1.4.3 Divieti grammaticali, consigli retorici e classificazioni: l'*Ars poetica* di Gervasio di Melkley

L'*Ars poetica* di Gervasio di Melkley è quella forse più trascurata dagli studiosi, che, sulla scia di Faral, l'hanno ritenuta sostanzialmente un'opera derivativa, nuova solo per l'organizzazione sistematica del materiale. Il trattato in prosa di Gervasio ha invece molti elementi degni di essere approfonditi: una consapevolezza netta delle distinzioni tra grammatica e retorica e delle relative sfere di competenza; un preciso canone di autori; una classificazione delle figure del tutto nuova, fondata sulle relazioni logiche dell'identità, della somiglianza e del contrario; una teoria della *transumptio* estesa quanto quella della *Poetria nova*, ma strutturata in modo assai diverso.⁶⁷

In effetti, i trattati di Matteo e di Goffredo dichiaravano in apertura la loro originalità, mentre Gervasio, mantenendosi nel solco del *topos* di modestia, si limita a proclamare la propria indegnità al co-

⁶⁶ Woods (1995, 79) inquadra con precisione il problema e ripropone la soluzione dei più antichi commentatori: «the first problem for modern readers is the transition from *transsumptio*, the generic trope of *transsumption*, to *translatio*, or metaphor, the first specific trope or kind of *transsumptio*. [...] The exact location of the transition is so difficult to pinpoint because: (a) all of the examples that Geoffrey gives of *transsumptio* are of *translatio*; (b) the root meanings of both terms are almost identical: *transsumptio* means 'taking across', whereas *translatio* means 'carrying across'; and (c) Geoffrey (deliberately, I would argue) uses both verbs on which the nouns are based, *transsumo* and *transfero*, to describe what happens in each. Yet, despite the potential confusion, the medieval commentators that I have read so far are in complete agreement about where the transition takes place [...]. The imprecision and overlap, however, is recognized by the medieval commentators as an indication that the most important aspect of the relationship between *transsumptio* and *translatio* is their resemblance to each other rather than the differences (or transition) between them. The distinction between *transsumptio* and *translatio*, according to these commentators, is one of degree, not essence».

⁶⁷ L'edizione critica dell'opera è stata allestita da Gräbener 1965 (da cui qui si cita il testo); una serrata critica alla restituzione testuale di Gräbener, corredata di esempi, è in Gärtner 2000; 2002. Oltre ad alcuni contributi già citati in riferimento agli altri trattatisti, sono specificamente dedicati a Gervasio i seguenti lavori: Purcell 1991; Rosiene 2018. Su un possibile rapporto tra Dante e Gervasio, cf. Tomazzoli 2016.

spetto delle *auctoritates* – che sono (in ordine di importanza) Matteo di Vendôme, Goffredo di Vinsauf e Bernardo Silvestre⁶⁸ – e a giustificare la propria verbosità, il cui scopo è giovare anche ai più inesperti (cf. *Ars poetica*, prologo: *opusculum hoc rudium est*). Gli allievi dovranno affidarsi ai tre autori nominati, con il consiglio di non disprezzare anche altre opere importanti come il *Barbarismus* di Donato, la *Poetria* di Orazio o le Retoriche di Cicerone.

Gervasio specifica poi che si può giungere alla conoscenza direttamente o indirettamente, e che ci sono quattro generi di discorsi sull'*ars*: quello proibitivo sui vizi, quello permissivo sulle figure – entrambi esposti da Donato –, quello grammaticale costruito sui precetti, e infine quello retorico orientato ai consigli;⁶⁹ la confluenza tra grammatica e retorica, che si erano progressivamente intrecciate e scambiate di posto, raggiunge qui una sintesi chiara e consapevole. Gervasio dichiara quindi di essere stato istruito direttamente da Prisciano e da Cicerone, indirettamente da Donato e dal suo trattamento degli errori, e promette di impegnarsi a illustrare ulteriormente tanto le forme di eleganza quanto i vizi, dimostrando che in poesia questi ultimi non sono da eliminare del tutto, ma da usare con parsimonia e secondo la facoltà di ciascuno. Sarà necessario dunque trattare sia la bellezza retorica, sia i procedimenti di eleganza, che possono essere compresi più pienamente con l'esercizio che non con la teoria, *quippe infinita est venustatis elegantia, et nova cotidie surrepit inventio modernorum* (*Ars poetica*, prologo).

L'esposizione entra poi nel vivo con le regole comuni a ogni tipo di discorso, che occuperanno larga parte dell'opera, e si chiude con due brevi sezioni sulla versificazione e sul *dictamen* e con alcune epistole di esempio. Se l'unità minima nell'*Ars* di Matteo di Vendôme era il verso, per Gervasio è la *clausula*, la cui natura è determinata dall'origine dell'ornamento:

compositionis clausularum triplex est locus: alius ab eodem, alius a simili, alius a contrario. Idemptitas enim, similitudo et contrarietas, si usui cognitionique tradantur, eloquentiae generant venustatem. (*Ars poetica* I)

⁶⁸ Cf. *Ars poetica*, prologo: *scripserunt autem hanc artem Matheus Vindocinensis plene, Gaufrui Vinesauf plenius, plenissime vero Bernardus Silvestris, in prosaico psitacus, in metrico philomena*. Sulle fonti di Gervasio, cf. Rosiene 2018.

⁶⁹ Cf. *Ars poetica*, prologo: *dupliciter enim ad rei noticiam pervenimus: directe et indirecte. Verbi gratia: naturam locutionis iv genera circumstant. Quedam sunt prohibitionis, quedam permissionis, quedam precepti, quedam consilii. Prohibitiones consistunt in vitiis, permissiones in figuris, que utraque Donatus exponit, precepta in grammatica, consilia in rhetorica. Igitur circa grammaticae regulas intellectio quid vitium, quid figura, indirecte facilius quid sit consilium elucescet, item in debita, quantum ad grammaticam et venusta quantum ad rethorica assignatione*.

Pertanto, tutta la classificazione delle figure seguirà questa tripartizione: figure dell'*idemptitas*, della *similitudo* e della *contrarietas*, in una progressione di difficoltà. La tassonomia dell'*Ars poetica* è estremamente complessa e dettagliata, quindi ci soffermeremo solamente sulle sezioni più interessanti per questo discorso.⁷⁰

Si ha *similitudo* negli enunciati in cui si stabilisce implicitamente o esplicitamente un'analogia, il che si può fare per *assumptio*, per *transumptio* o per *omiosis*.⁷¹ L'*assumptio* consiste nel piegare una parola a un nuovo significato in virtù di una somiglianza esterna, come accade nei neologismi, nei forestierismi e nelle catacresi. La *transumptio* avviene invece quando il significato proprio di una parola viene sostituito da un significato estraneo per il tramite di una somiglianza fondata sul significato che la parola ha nel suo uso principale;⁷² si divide in *transumptio dictionis*, che coinvolge un singolo termine, e *transumptio orationis*, che si estende all'intero enunciato.⁷³ La *transumptio dictionis*, per esplicita chiosa di Gervasio, equivale alla metafora di Donato; mentre quest'ultimo la suddivideva in quattro categorie in relazione al criterio animale/non-animale, Gervasio distingue invece tra *metaphora absoluta* e *metaphora respectiva* in relazione ai legami della figura con il resto del discorso. Ci sono tre regole per *transumere* due termini: *advocatio*, *proprietas*, *similitudo*, che consistono nei diversi procedimenti logici attraverso cui si può rinvenire una somiglianza. Le più belle *transumptiones*, secondo Gervasio, sono quelle in cui la somiglianza è naturale e le sue componenti rimandano l'una all'altra, facendo riferimento tanto alla persona, con i suoi attributi, quanto alle sue azioni.

La *transumptio orationis* è il trasferimento dal significato proprio a un significato alieno di un'espressione presa nella sua interezza, ossia non solo rispetto alle singole parti;⁷⁴ si divide in *antismos* (efflorescenza) ed *enigma*. Gervasio osserva che la *transumptio orationis* viene chiamata allegoria da Donato, ma nella sua classificazione l'al-

⁷⁰ Per una sintesi del trattato, cf. soprattutto Gräbener 1965 XXIX-CX, ma anche Faral 1924, 328-30; Murphy 1983, 198-200; Purcell 1996, 99-120.

⁷¹ Cf. *Ars poetica* I, B: *similitudo est prolatio vocis aliqua similitudinariam equipolentiam assignantis sive expresse sive inexpressse. Similitudinum alia assumptio, alia transumptio, alia omiosis.*

⁷² Cf. *Ars poetica* I, B, b, α: *transumptio est translatio vocis a propria significatione ad alienam per similitudinem intransumptam. Intransumpta est similitudo que sumitur a vocis significatione quam habet ex principali institutione.*

⁷³ Cf. Purcell 1987, 384: «*transumptio dictionis* involves transferral through the use of a word; *transumptio orationis*, however, requires a phrase to achieve clarity. The abnormal use of words in *transumptio dictionis* requires only subject and verb to be understood. In *transumptio orationis*, the object must be appended to the subject and verb before the abnormal usage becomes apparent».

⁷⁴ Cf. *Ars poetica* I, B, b, β: *transumptio orationis est translatio vocis complexe a propria significatione ad alienam secundum se totam, hoc est non habito respectu ad partes.*

legoria è al contempo compresa nella *similitudo* e nella *contrarietas* ed esorbitante rispetto a queste due categorie: tra le sei specie principali di allegoria, quella che pertiene alla *similitudo* è l'enigma;⁷⁵ le altre cinque fanno parte della *contrarietas* (ironia, antifrasi, *carientismos*, sarcasmo, *paroemia*). La terza parte della *similitudo*, l'*omiosis*, è una dimostrazione di cose meno note attraverso la similitudine con cose più note, e comprende l'icona, il paradigma e il paragone:⁷⁶ il paradigma si avvale di esempi per insegnare, l'icona accosta cose simili, e il paragone cose dissimili, in modo implicito o esplicito. La terza sezione del trattato, dedicata al *locus* della *contrarietas*, discute l'allegoria come enunciato in contraddizione con il contesto: ancora una volta, Gervasio si dimostra innovativo nel riorganizzare la classificazione tradizionale alla luce di categorie logiche fondamentali.

Come già abbiamo visto discutendo l'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme (§ I.1.4.1), metafora e allegoria rimangono due entità distinte agli occhi dei trattatisti di questo periodo. In Gervasio la familiarità con la concezione della *transumptio* elaborata da Goffredo aveva certo sparigliato le carte a livello terminologico: la centralità accordata a questo concetto dal maestro inglese testimonia che una rivisitazione delle classificazioni delle *authoritates* latine era ormai sentita come necessaria, forse proprio alla luce di quell'insistenza sulla fase compositiva che caratterizza le *artes poetriae*. Se la lettura grammaticale degli autori poteva rendere utile l'esercizio di riconoscere i singoli tropi del testo commentato, un'opera che voleva insegnare a comporre versi avrebbe ragionevolmente enfatizzato piuttosto un generico stile sostenuto, fiorito e creativo, che permettesse di variare materie già sviluppate – come è evidente leggendo soprattutto l'*Ars* di Matteo. All'eccessiva fluidità di Goffredo, però, un sistematizzatore come Gervasio poteva reagire proponendo una nuova classificazione, che desse sì un preciso ordine alle figure, ma che riconoscesse il giusto peso al fortunatissimo concetto di *transumptio*.

1.4.4 Un unico insieme di regole per il discorso: la *Parisiana Poetria* di Giovanni di Garlandia

La *Parisiana Poetria* è solo una delle cinque opere di grammatica e retorica composte dal prolifico Giovanni di Garlandia, ma certamen-

⁷⁵ Cf. *Ars poetica* I, B, b, β: *supradicta orationis transumptio a Donato appellatur allegoria [...] sed quod ipse dicit per allegoriam aliud significari quam dici solvat theoreticus, nos in practica detinemur. Allegoria cum similitudine et contrarietate excedens est et excessa. Preter igitur supradictas eminent allegorie species sex. Una, que ad similitudinem pertinet, est enigma.*

⁷⁶ Cf. *Ars poetica* I, B, c: *omyosis est minus note rei per similitudinem eius que magis nota est demonstratio.*

te la più fortunata e la più ambiziosa. Come osserva Lawler (1974, xvi-xix), ultimo editore del trattato, l'opera non è tanto originale sul piano dei singoli precetti, quanto nella sua estensione: sebbene spesso fallisca nel suo intento, rappresenta l'unico tentativo di riunire le tre discipline medievali legate al discorso (*ars poetica*, *ars rhythmica*, *ars dictaminis*) in un'unica sequenza di regole, organizzate secondo le tradizionali ripartizioni della retorica.⁷⁷ La *Parisiana Poetria* è evidentemente fondata su una ricca esperienza di insegnamento, ed è infatti destinata agli studenti, anche principianti; da qui discende il suo progetto onnicomprensivo, ma anche le numerose incongruenze di struttura e la meccanicità un po' superficiale di molti passaggi. Il valore didattico del trattato è ribadito fin dal prologo, in cui Giovanni dichiara che l'opera riposa su tre discipline:

Grammaticae, quia docet congrue loqui; Rethorice, quia docet ornate dicere; Ethice, quia docet siue persuadet ad honestum, quod est genus omnium virtutum secundum Tullium. (*Parisiana Poetria*, introduzione, 8-11)

Oltre alle fonti classiche (*Rhetorica ad Herennium* e *Ars poetica* oraziana in primo luogo), la *Parisiana Poetria* dipende spessissimo dal *Documentum* di Goffredo, che però non viene mai citato, al punto che alcuni prestiti sembrano essere stati riformulati al solo scopo di celarne la provenienza (Lawler 1974, xv-xvii). Non sembra a prima vista partecipare di questa derivazione la precettistica sulla *transumpcio uerborum* inserita nella sezione dedicata all'*inuentio*,⁷⁸ poiché Giovanni ignora l'opposizione di Goffredo tra umano e non umano, celebrando invece quei casi di *transumpcio* in cui *uerbum quod pertinet ad corpus transferatur ad animam, et e contrario* (*Parisiana Poetria* I, 495-6). Nel libro successivo, tuttavia, le somiglianze sono più marcate: Giovanni prescrive di scegliere due verbi, uno più comune e uno meno comune, che condividano una qualche porzione di significato; l'esempio che segue non è lo stesso del *Documentum*, ma potrebbe facilmente essere una variazione ideata su quello.⁷⁹

⁷⁷ Per la bibliografia critica su Giovanni di Garlandia, cf. almeno Saiani 1963; Sperroni 1979; Hill 2019; elementi utili si possono ritrovare nelle edizioni delle altre opere di Giovanni.

⁷⁸ Cf. Purcell 1996, 87: «also significant is that John includes *transumptio* as a category of invention rather than style. This clearly shows a focus on style as a means of initial composition, rather than an 'add on'».

⁷⁹ Cf. *Parisiana Poetria* II, 266-73: *item de transumptione uerbi talis erit ars assignanda. Eligenda sunt duo uerba, unum magis commune et aliud minus commune, que se habent aliquo modo secundum similem statum; ut hoc uerbum 'mouere' commune est ad animata et ad inanimata, quantum ad hominem et ad aquam et ad tempus. Hoc uerbum 'currere' est commune ad pedes habencia, et est sub hoc uerbo 'mouere', et proprie potest transumi pro illo, excludendo duram transumptionem.*

Nella discussione sull'*ornatus difficilis*, che secondo Giovanni si realizza in nove modi, troviamo ancora qualche differenza rispetto ai sette tipi del *Documentum*: non solo vengono qui separati procedimenti reciproci che Goffredo teneva uniti (*pars pro toto* e *totum pro parte*) e vengono aggiunti i due modi *genus pro specie et e contrario*, ma, soprattutto, viene rimosso il *significans pro significato*, ossia la *translatio* (*Parisiانا Poetria* II, 44-8). La metafora compare invece nell'elenco dei *colores uerborum et sententiarum*, dove viene definita così: *translatio est quando ipsum uerbum transfertur, aliquando ipsa oratio, aliquando nomen* (*Parisiانا Poetria* VI, 305-6). Come si vede, l'attenzione teorica di Giovanni per il linguaggio metaforico – abbondantemente presente negli esempi poetici allegati (Hill 2019, 86-7) – tende a disperdersi nell'eterogeneità e vastità del suo progetto: la *Parisiانا Poetria* non offre perciò spunti particolarmente rilevanti sull'argomento, ma dimostra ancora una volta che in questa rinnovata tradizione trattatistica l'intreccio tra grammatica e retorica generava l'esigenza di nuove e solide classificazioni, che permettessero ai discenti di imparare le tecniche di elaborazione di diversi tipi di discorso letterario in maniera efficace e aggiornata rispetto ai gusti dell'epoca. Alla luce dell'impostazione dell'opera di Giovanni, ci apparirà allora meno spiazzante che Dante, nel *De vulgari eloquentia*, riunisca in un unico discorso canzoni in volgare e prosa ritmica latina.

1.4.5 Da Grammatica a Poesia: il *Laborintus* di Eberardo il Tedesco

Di Eberardo il Tedesco, a lungo confuso con Eberardo di Béthune, conosciamo il solo *Laborintus*, opera in versi incentrata sulla fatica del comporre e dell'insegnare e dedicata più probabilmente all'insegnante che ai discepoli (Kelly 1966, 278); l'opera rappresenta lo stadio terminale (Tilliette 2018 lo data addirittura al terzo quarto del Duecento) in cui, secondo un ingeneroso giudizio, l'*ars poetriae* «sputacchia quasi cinicamente» (Murphy 1983, 184).⁸⁰ Pur avendo ambizioni più modeste rispetto agli altri testi esaminati, il *Laborintus* non è affatto privo di interesse: la sola parte iniziale, in cui l'autore racconta del proprio misero destino di maestro di grammatica, è così iperbolicamente lamentosa da risultare comica, e contribuisce a creare un quadro molto vivido dell'universo pedagogico medievale. L'opera è costruita sull'allegoria di Filosofia che chiama a sé le arti libe-

⁸⁰ L'edizione del *Laborintus* si trova in Faral 1924, 336-77, da cui si cita; la bibliografia, piuttosto scarna, comprende Purcell 1993; Martos Sánchez 2003; Hays 2013; Méot-Bourquin 2013; Tilliette 2017; 2018; Ponce Hernández 2018.

rali, sue figlie, affinché istruiscano il *magister*:⁸¹ la prima protagonista è Grammatica, che insegna le vocali e le consonanti, i dittonghi, la morfologia, la sintassi, gli schemi e i tropi, scintille da cui si genera una grande fiamma, poiché la dottrina grammaticale è la soglia iniziale dell'apprendimento, senza la quale gli studenti non possono giungere alle altre arti liberali. Al maestro Grammatica raccomanda il libro di Donato (cf. *Laborintus*, vv. 207-8: *Donatus recitat quid discipulis prohibebis | et quid permittes: hic decor, error ibi*) e quello di Prisciano. L'allegoria prosegue con il discorso di Poesia, che spiega il metro, il piede, il ritmo, le differenze fra sillabe lunghe e brevi, la natura e il numero dei piedi negli schemi metrici e le variazioni ammesse, riconducendo i diversi generi al metro giusto.

Cominciano qui le prescrizioni più dettagliate, che seguono abbastanza da vicino l'ordine e la classificazione delle opere di Matteo di Vendôme e di Goffredo di Vinsauf (ma non solo: cf. Tilliette 2018, 239-46). Con il primo, Eberardo è solidale non solo nell'uso del verso come unità minima, ma anche in molti altri precetti, come nel riconoscere uno scarto tra la *collatio* in uso presso gli antichi e quella dei moderni: *solemnis fuerat quondam collatio multis; | sed nunc, quando venit, rara, modesta venit* (*Laborintus*, vv. 313-14); la differenza, in questo caso, è però oggetto di semplice descrizione e non di gerarchie né di precetti. Nell'affrontare gli ornamenti dello stile, il *Laborintus* sembra invece seguire la teoria della *transsumptio* sviluppata da Goffredo e da Gervasio (1996, 126-7): i primi cinque ornamenti riguardano l'uso figurato di nomi e aggettivi, di nomi propri, di verbi, di termini simultaneamente propri e figurati, e infine l'accumulazione di diversi significati traslati; in effetti, come nella *Poetria nova*, Eberardo usa indifferentemente i termini *transsumo* e *transfero*.⁸² Se la somiglianza con il testo di Goffredo è evidente, resta qualche dubbio sull'estendere la derivazione all'opera di Gervasio, che, come abbiamo visto (§ I.1.4.3), offre una tassonomia significativamente diversa per la *transsumptio*; gli esempi sono però comuni a entrambi gli autori, a testimoniare l'omogeneità di questa tradizione.

Dopo aver discusso gli ultimi cinque tropi dell'*ornatus difficilis*, Eberardo prosegue con l'*ornatus facilis*, che include figure di parola e di pensiero, poiché *est via plana duplex: non floret prima; secunda | rhetoricis opibus deliciosa viget* (*Laborintus*, vv. 431-2); come nel caso degli ultimi tropi, i trentasei colori retorici dell'*ornatus*

⁸¹ Per la struttura dell'opera e un riassunto dei suoi contenuti, cf. Tilliette 2018, 229-32.

⁸² Cf. *Laborintus*: *pono commune fixum, vel mobile nomen, | ut sedem proprii vitet utrumque loci* (vv. 365-6); *transumo proprium: probo vel reprobo* (v. 369); *in propria sede si torpet, transfero verbum, | extremaque magis in regione placet* (vv. 373-4); *est positum semel improprie, proprieque tenetur | verbum* (vv. 377-8); *vocem non unam, sed plures, transfero verbis* (v. 381).

levis (perfettamente sovrapponibili con quelli della *Rhetorica ad Herennium*) non sono definiti né descritti, ma solo esemplificati in un lungo componimento sulla grazia e il peccato. Un altro lungo brano poetico in forma di sermone serve infine a dare saggio degli *scemata*, che fanno ‘profumare il volto interno’ del discorso; Purcell (1966, 131) nota acutamente che la scelta del modello sermonistico ha un doppio valore pedagogico, perché unisce al precetto grammaticale-retorico un *exemplum* morale.⁸³ L’ultima sezione che qui ci interessa è quella in cui Poesia raccomanda agli studenti autori e opere da conoscere:⁸⁴ Eberardo si dilunga in una lista di nomi corredata da brevi descrizioni dei pregi che li rendono meritevoli di lettura, includendo, tra gli altri, Goffredo di Vinsauf, Matteo di Vendôme e Giovanni di Garlandia. Il trattato si conclude con un’esposizione sul metro e con un altro lungo racconto, più puntuale e prosaico, sulle disgrazie cui deve far fronte il maestro di grammatica.

In conclusione, questo breve percorso nella tradizione delle *artes poetriae* ha messo in evidenza il profondo rinnovamento a cui andò incontro la teoria della versificazione nel periodo a cavallo tra XII e XIII secolo: il parlare figurato, tema cardine della riflessione dantesca sul linguaggio, pur rimanendo radicato nei testi della tradizione classica fu ripensato in varie direzioni, dalla più meccanica descrizione della sintassi metaforica ai possibili effetti conoscitivi apportati dalla traslazione di significato, dalla riflessione sulla differenza tra usi antichi e usi moderni a quella sul rapporto tra forma e contenuto, dalla strutturale distinzione tra tessuto principale e *collateralialia* al ruolo del contesto nello scioglimento della polisemia. Al di là del ricco repertorio di esempi, che in molti casi hanno trovato accoglienza nelle sue opere, Dante poteva trarre grandi benefici da questa tradizione, non solo in termini di singoli spunti, ma anche e soprattutto in relazione alla libertà e alla fluidità con cui poter guardare ai rapporti tra le più tecniche *artes sermocinales* e le altre grandi direttrici di pensiero sul linguaggio.

83 L’impiego di un sermone, al posto dei più tradizionali esempi poetici, all’interno del *Laborintus* è una preziosa testimonianza di quanto la disciplina dell’*ars praedictandi*, che pure aveva un pubblico ben più preciso rispetto ai generici aspiranti poeti delle *artes poetriae* e ai professionisti della scrittura cancelleresca istruiti dalle *artes dictandi*, fosse ormai sentita come parte integrante dell’educazione retorica: sull’intreccio tra ammaestramenti stilistici e letteratura sermonistica si tornerà in § I.3.5.3.

84 Per un esame di questo canone, che delinea una sorta di curriculum scolastico suddiviso in cinque blocchi progressivi, cf. Tilliet 2017.

