

1.2 **Retorica: i tropi nell'*ornatus*, tra *De vulgari eloquentia* e *ars dictaminis***

Sommario 2.1 Il posto del *De vulgari eloquentia* nel macrotesto dantesco e nel sistema delle discipline medievali. – 2.2 Il linguaggio figurato nel *De vulgari eloquentia*. – 2.3 Il libro del *De vulgari eloquentia*. – 2.3.1 *Fictio rethorica musicaque poita*. – 2.3.2 L'*ornatus: alicuius convenientis additio*. – 2.3.3 La *constructionis elatio*: problemi di sintassi gerarchie stilistiche. – 2.3.4 *Cum suprema venemur*: canoni e contesti. – 2.4 Il linguaggio figurato nell'*ars dictaminis*. – 2.4.1 *Quedam imago loquendi*: il potere demiurgico del linguaggio figurato nelle opere di Boncompagno da Signa. – 2.4.2 Le Scritture come modello stilistico: il *Candelabrum* di Bene da Firenze. – 2.4.3 Quando Salomone prevale su Cicerone: la *Summa dictaminis* di Guido Faba. – 2.4.4 Tra teoria e prassi: le collezioni di *dictamina* e la retorica laica e civile.

2.1 **Il posto del *De vulgari eloquentia* nel macrotesto dantesco e nel sistema delle discipline medievali**

Il *De vulgari eloquentia* è un'opera profondamente innovativa nel panorama della cultura due-trecentesca: se fosse stato portato a termine, avrebbe probabilmente fornito molti e interessanti spunti per uno studio del linguaggio figurato dantesco; nonostante la sua incompiutezza, possiamo concentrarci sui pochi accenni che vi sono sviluppati e contestualizzarli per approfondire i problemi affrontati da Dante in questa fase della sua produzione, nonché le posizioni linguistiche e retoriche abbracciate per farvi fronte. Com'è naturale, il trattato latino è stato sempre letto in parallelo con il pressappoco

contemporaneo *Convivio*:¹ le considerazioni svolte nelle prossime pagine saranno perciò da integrare con quelle sviluppate nel prossimo capitolo (§ I.3.2). La scelta di affrontare il *De vulgari* prima del *Convivio* nonostante la sua composizione sia forse posteriore – almeno per quanto riguarda i primi tre libri del trattato volgare² – è legata alle diverse prospettive sul linguaggio figurato che vengono svolte nelle due opere: quella del *De vulgari eloquentia* costituisce a mio avviso una riflessione più tecnica e relativamente meno originale sul tema.³ Le due opere hanno soprattutto obiettivi differenti: se il *De vulgari* ambisce a essere un trattato di linguistica universale, il *Convivio* si costruisce intorno al commento di alcune canzoni di Dante e ha lo scopo dichiarato di fornirne la corretta interpretazione – benché poi prenda spunto da tale operazione esegetica per distendersi in articolate digressioni che lo rendono di fatto un'opera quasi enciclopedica.

In entrambe le opere Dante consolida il suo tentativo, già inaugurato nella *Vita nova*, di modellare la propria figura di autore, coniugando una sempre più marcata vocazione teorica con la meditazione sulla propria poesia, da cui derivano corollari dottrinali più universali (Mengaldo 1979, 3). Questo si verifica soprattutto nei pochi capitoli superstiti del secondo trattato: se nel primo Dante aveva dapprima definito la natura del linguaggio e la sua storia per poi passare dall'approccio diacronico a quello sincronico, e dunque alla ricerca empirica del volgare illustre, alla sua definizione razionale e, infine, a una sua dimostrazione sillogistica, il secondo libro si dedica a una dettagliata esposizione della dottrina poetica. Innanzi tutto vi si afferma che la poesia funge da modello alla prosa (*DVE* II, I, 1), e poi si procede con la definizione di tutti i caratteri necessari per il gra-

1 Il tema su cui più evidentemente le due opere dialogano è quello, esploratissimo dalla critica, della preminenza del latino sul volgare e viceversa. Per una rassegna bibliografica sul tema, cf. Zanni 2011, 284.

2 Sulla cronologia delle due opere la bibliografia è vastissima; le sintesi più efficaci si possono ritrovare nelle introduzioni ai commenti di Mengaldo 1979; Rosier-Catach 2011; Tavoni 2011a; Fenzi 2012a. Per riassumere con gli ultimi biografi (Brilli, Milani 2021, 170), che denunciano proprio su questo snodo i rischi della microcronologia, Dante comincia a scrivere il *De vulgari* dopo il 1302 e completa almeno i due terzi del primo libro prima del febbraio del 1305, mentre il quarto trattato del *Convivio* è da collocare tra il marzo del 1306 e il novembre del 1308; su tutto il resto rimangono molti dubbi e le ipotesi proposte coprono l'intero spettro delle possibilità.

3 Fenzi (2012a, XLVIII-XLIX) ritiene invece che nel *Convivio* sia ancora in vigore «una tradizionale separazione tra forma e contenuto», in virtù della quale Dante relega gli aspetti formali della poesia ad 'accidentali adornezze' che distraggono dalla 'sentenza' (*Conv.* II, XI, 9), e che al contrario nel *De vulgari* tale separazione appaia superata in favore di un tentativo di legare saldamente gli argomenti trattati, la dignità personale del poeta e l'altezza stilistica e formale. Bartuschat (2017, 41) ha persuasivamente argomentato, viceversa, che la congiunzione di prosa e poesia, di linguaggio filosofico e discorso poetico realizzata nel *Convivio* sul modello della *Rettorica* di Brunetto Latini «permette a Dante di superare una concezione della retorica come *ornatus* e di teorizzare il potere persuasivo della parola come effetto della sua bellezza».

do più elevato di attività poetica; fin dal primo capitolo del secondo trattato, la dottrina viene infatti fondata sulla norma della *convenientia*: data la sua nobiltà, il volgare illustre è degno di essere impiegato solo da uomini eccellenti, e anche da costoro solo nelle occasioni in cui vengano affrontati argomenti eccellenti, ossia i *magnalia* (*salus, venus, virtus*: II, I, 8).⁴ All'altezza del III capitolo la discussione tecnica entra nel vivo con la definizione della forma metrica più alta (la canzone: *DVE* II, III) e poi del verso più nobile (l'endecasillabo: II, V). Tra questi due capitoli è incastonata una digressione in cui Dante si propone di aprire *l'artis ergasterium* a beneficio di coloro che hanno poetato *casualiter* (II, IV, 1): in questo passaggio il *De vulgari* affronta il delicato e cruciale compito di stabilire la continuità tra la tradizione latina e la poesia contemporanea, al fine di legittimare quest'ultima. Il problema di questo capitolo, come si vede, è molto vicino a quello che aveva animato la digressione sulla prosopopea nella *Vita nova* (vedi § I.1.2.4), ma la posta in gioco è cambiata; sono cambiati anche gli esiti dell'operazione.

Il trattato latino sistematizza quelle che nel prosimetro erano poco più che considerazioni di buon senso - non dire *per rima* quanto non si riesca ad *aprire per prosa*, per evitare la vergogna che dovrebbero invece scontare *quelli che così rimano stoltamente* (§ I.1.2.7) - condivise con il *primo amico* Cavalcanti; anche il contesto artistico entro cui il *De vulgari* si muove e a cui si riferisce appare perciò ampliato: dallo stretto sodalizio toscano alla penisola intera. Il problema grammaticale-filosofico inerente alla verità della prosopopea d'Amore nella lirica volgare si trasforma, nel *De vulgari*, in un più serrato e universale discorso tecnico sui criteri con cui misurare gli ornamenti formali con cui chi scrive deve rivestire i propri contenuti. Anche su questi ultimi si verifica un'altra grande evoluzione rispetto alla *Vita nova*: se lì l'autore prendeva apertamente posizione *contra coloro che rimano sopra altra materia che amorosa* (VN XXV, 6), nel trattato viene teorizzata, come si diceva, una tripartizione degli argomenti fondata sulla psicologia umana; a quest'altezza Dante non si presenta più come poeta d'amore, ma come *cantor rectitudinis*.

Nel momento in cui il *De vulgari* produce una gerarchia poetica, è evidente che è stato fatto un passo in avanti rispetto alla *Vita nova*: non solo i poeti volgari sono legittimamente equiparati ai latini,

⁴ Una tradizione secolare aveva distinto i tre stili (sublime, mediano, umile) che qui Dante, con profonda innovazione, associa alle tre potenze dell'anima. La più antica formulazione della teoria dei tre stili risale alla *Rhetorica ad Herennium*, dove la distinzione era fondata sulla dignità dell'oratore, mentre Cicerone metteva i tre generi in corrispondenza con gli argomenti; Agostino, con il *De doctrina christiana* (per cui vedi § I.3.5.1), trasmise al Medioevo l'idea che gli stili sono determinati dall'intento che si propone l'oratore. Il precedente probabilmente più significativo per la tripartizione dantesca è però Giovanni di Garlandia, che con la sua *Rota Vergillii* creò una corrispondenza tra stili, categorie di individui e opere di Virgilio (Di Capua 1959, 2: 318-19).

ma si può cominciare a produrre teoria sulla loro poesia, a partire da una classificazione gerarchica delle loro opere; uno degli aspetti centrali della dottrina retorica risiede proprio nell'esercizio del gusto e della scelta, e dunque nella centralità di classificazioni e gerarchie. Per questo la prospettiva della *Vita nova* appare più vicina all'orizzonte grammaticale, mentre quella del trattato latino sconfinava in quello retorico: la prima è essenzialmente normativa, incentrata sulla correttezza rispetto a un sistema codificato dai *grammatices positores* e sull'appartenenza a un canone di autori. L'impostazione del *De vulgari*, invece, non solo approfondisce il processo di canonizzazione – permettendo a Dante di concentrarsi non più sui poeti, quanto sulla lingua poetica a cui i rimatori si devono adeguare per dimostrarsene degni (*DVE* II, I, 5) –, ma attribuisce anche all'autore, accanto a quello di eccellente poeta, il ruolo di teorico dell'eloquenza e di *dictator*, come dimostrano gli esempi di *suprema constructio* virtuosisticamente elaborati per illustrare i precetti teorici. In questo quadro si spiega il diverso sviluppo a cui viene sottoposto il problema del linguaggio figurato: mentre nella *Vita nova* era visto come semplice improprietà rispetto all'uso corretto e proprio della lingua, concessa per licenza poetica, nel *De vulgari* il centro del discorso è lo stile, e si riconosce che ci sono diversi gradi di abbellimento, misurati su diversi autori, diversi contenuti e diversi effetti da produrre su chi legge. Il principio della *licentia*, in altre parole, ha lasciato il posto a quello della *convenientia*, su cui si innesta l'intero discorso sull'*ornatus*.

Come è già emerso nel capitolo precedente, l'*ornatus* è uno dei termini principali che le *artes poetriae* assorbivano dalla retorica classica, fondendolo però con una posizione più strettamente grammaticale che vedeva i tropi come deviazioni potenzialmente viziose dal linguaggio proprio. Su questo terreno di intreccio tra grammatica e retorica si gioca l'evoluzione, consumatasi nella progressione che va dalla *Vita nova* ai trattati dell'esilio, del pensiero di Dante sul linguaggio figurato: nonostante il *De vulgari* sia certamente vicino alla tradizione delle *artes poetriae* – come è già parzialmente emerso nel capitolo precedente (§ I.1.3) –, l'impulso innovatore di Dante è tale che, nello stesso momento in cui abbraccia una tradizione e un genere, lo rivoluziona, lo contamina e lo supera; il trattato linguistico latino contiene già i germi di elaborazioni retoriche più avanzate, che integrano l'impostazione delle poetrie con quella delle *artes dictandi*.

A partire da Aristotele, nel pensiero occidentale esistono due arti distinte che descrivono il discorso e i fatti linguistici, vale a dire poetica e retorica, ciascuna delle quali è oggetto di un'opera a sé stante nella produzione dello stagirita. Mentre la retorica è l'arte del discorso pubblico e della comunicazione quotidiana, la poetica pertiene all'evocazione: alla prima corrisponde dunque una progressione di idee, alla seconda una concatenazione di immagini (Barthes 1985,

94). Le due arti avevano cominciato ad avvicinarsi già in epoca augustea, ma solo nel Medioevo si raggiunse una vera e propria commistione: i trattati di poetica esaminati nel capitolo precedente (§ I.1.4) sono di fatto trattati di retorica, e i grandi maestri di retorica sono spesso dei poeti. Con qualche semplificazione, potremmo dire che la grammatica medievale si costruisce intorno all'idea di correttezza e si dedica in via prioritaria all'*expositio auctorum*, facendosi soglia per l'apprendimento del latino e, dunque, per la lettura di ogni testo, compreso quello sacro; è nello studio della grammatica, perciò, che confluiscono insegnamenti linguistici e considerazioni letterarie (Reynolds 1996b). Per secoli le dottrine grammaticali e retoriche della Roma antica erano state trasmesse in maniera più o meno conservativa, e si erano cristallizzate in precetti puramente teorici dal momento che era venuto a mancare il contesto pubblico e civile in cui si era esercitata l'oratoria classica; superando il superficiale aggiornamento garantito dall'equiparazione tra il discorso orale della dottrina classica e la poesia di interesse medievale, le *artes poetriae* costituiscono un nuovo sforzo di elaborazione teorica sulla fase compositiva. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, la loro collocazione intermedia tra grammatica e retorica salta immediatamente agli occhi quando si considerano le fonti principali di questi testi: accanto a Prisciano e Donato, i canonici Orazio, Cicerone e Quintiliano.

A partire dall'XI secolo anche la retorica si trova a vivere un periodo di profondo rinnovamento, che si realizza in una sempre più codificata e fortunata dottrina epistolografica. I rapporti di quest'ultima con la tradizione delle poetrie, che pure era più recente rispetto ai primi sviluppi del *dictamen*, sono strettissimi: prova ne sia che la generazione di dettatori fiorentini e bolognesi attivi nei primi anni del XIII secolo fu massicciamente influenzata dalla *Poetria nova*, come vedremo in questo capitolo (§ I.2.4). Man mano che le due discipline approfondivano le reciproche specializzazioni, i confini classici che opponevano grammatica e retorica riacquistarono vigore e produssero una nuova delimitazione: l'*ars dictaminis* duecentesca era materia universitaria, mentre la grammatica veniva affrontata negli studi superiori svolti nelle scuole private e comunali in ascesa (R. Black 2018, 59). All'altezza della seconda metà del Duecento un intellettuale come Dante si trovava dunque di fronte a due discipline recenti e segnatamente medievali che si sovrapponevano a un'organizzazione delle *artes* ancora articolata secondo un sistema gerarchico, in cui grammatica e retorica, pur essendo strettamente legate e sconfinando spesso l'una nell'altra, erano distinte: la grammatica offriva «una base tecnica alla conoscenza della *lingua regulata*, il latino», mentre la retorica, «meglio disponibile a divenire funzione di variabili sociali e culturali», aspirava al «governo del momento stilistico» (Alessio 2015, 421).

Dante aderisce a questa sistemazione del sapere, e ne rafforza creativamente il potenziale ordinatore, riprendendo l'assimilazione

delle arti ai pianeti già sviluppata da Alano di Lille e da Ristoro d'Arezzo.⁵ Nella classificazione del *Convivio* la grammatica – prima delle scienze, *intrata e fondamento di tutte le liberali arti*, come la definisce Brunetto Latini nella *Rettorica* (ed. Maggini 1968, 34) – è la scienza dei vocaboli, ma è anche responsabile della *costruzione*, cioè del loro uso corretto, in opposizione alla retorica, che si occupa invece dell'*ordine del sermone*, ossia della distribuzione delle parti del discorso (*Conv.* II, XI, 9). La grammatica coincide poi anche con l'educazione alla lettura del testo letterario, come risulta dal seguente inciso autobiografico:

e avvegna che duro mi fosse ne la prima entrare ne la loro sentenza, finalmente v'entrai tanto entro, quanto l'arte di gramatica ch'io avea e un poco di mio ingegno potea fare. (*Conv.* II, XII, 4)⁶

La Retorica, dal canto suo, è *soavissima di tutte le altre scienze* (*Conv.* II, XIII, 13) perché è associata alla bellezza formale, ed è duplice perché realizza il suo compito comunicativo e persuasivo tanto tramite la voce dell'oratore quanto tramite lo scritto del dettatore.⁷ Anche in questo caso Dante ci informa sulla sua personale familiarità con la disciplina retorica quando ci dice che la dolcezza del discorso armonicamente costruito e il potere consolatorio delle opere di Cicerone e Boezio lo avevano portato a innamorarsi della donna gentile: la Retorica assume così il ruolo determinante, all'interno dell'allegoria del trattato, di condurre alla Filosofia, e si costituisce come forma stessa del suo insegnamento (Bartuschat 2017, 40-1); ma, come ricorda Pegoretti (2019, 21), anche l'insegnamento grammaticale includeva in realtà testi di filosofia, tra cui sicuramente la *Consolatio* boeziana.

Per Dante, dunque, come per la maggior parte degli uomini del suo tempo, grammatica e retorica sono discipline contigue ma differenti: incentrata soprattutto sulla parola e sull'uso corretto della lingua la prima – e dunque, in un certo senso, sugli aspetti paradigmatici del linguaggio, impliciti anche nell'individuazione di un canone di autori che definisce la letteratura stessa –, sull'articolazione del discorso e sulle sue caratteristiche formali e stilistiche la seconda – più preoccupata di aspetti sintagmatici quali la distribuzione e l'armonizzazione delle parti. Questa mobile differenza di interessi, che già si

⁵ Sul sistema di corrispondenze tra discipline e cieli elaborato da Dante e sulle sue fonti, cf. Rajna 1928 e i commenti *ad loc.* di Busnelli, Vandelli 1954; Vasoli 1983; Fioravanti 2014a; Pegoretti 2019.

⁶ Su questo passo e sul suo rapporto con l'autoritratto che Dante fa della propria istruzione, cf. Pegoretti 2019.

⁷ Come notano i commentatori, questa distinzione in seno alla retorica era comune, ed è presente, ad esempio, in Brunetto Latini, il quale scrive che *ci devise de.ii. manieres de parler, ou de boche ou per letres* (*Tresor* III, 4, ed. Beltrami 2007).

erano intrecciati più volte nel corso dei secoli (cf. Murphy 1983), sembra consolidarsi nel corso del XIII secolo: a quest'altezza ai manuali di retorica, prima rivolti soprattutto alle norme dell'*inventio* e della *dispositio*, viene delegata la descrizione e la classificazione dell'*ornatus* - che pure aveva trovato un momento di felice innovazione nelle *artes poetriae*; ai grammatici, invece, le figure interessano soprattutto all'interno di un'imparziale definizione e di una ricerca di dominio dello strumento linguistico, con aperture certo maggiori, rispetto a quanto non succedesse nel campo retorico, nei confronti di problemi epistemologici e veritativi, come quelli sollevati dall'*expositio* allegorica dei testi letterari (Alessio 1987, 22-3). In relazione ai tropi e al linguaggio figurato, terreno comune alle due dottrine, la diversità dei due sguardi emerge dunque in modo assai preciso: per i grammatici si tratta di deviazioni dalla norma, dagli usi corretti e propri del linguaggio, mentre per i maestri di retorica sono strumenti per l'*amplificatio* di forme e contenuti; in questo senso la grammatica si interessa a «what fiction does as a special kind of representation and deviation from truth» (Copeland, Sluiter 2009, 35), mentre la retorica si interessa soprattutto alla forma che una data rappresentazione assume in termini di stile e struttura.

In other words, the grammatical orientation can be said to define what poets do in terms of the standards of what is truth and what is fiction; the rhetorical model presents a complementary vision of how poets accomplish their aims, in a generative sense. (Copeland, Sluiter 2009, 35)

E queste prospettive non sono semplicemente parallele, ma si integrano l'una con l'altra (Copeland, Sluiter 2009, 35).⁸

La distinzione, ovviamente, è tutt'altro che netta, sia in relazione alle discipline medievali, sia in relazione ai testi danteschi. Definendo l'operazione complessiva del *De vulgari*, gli studiosi hanno messo in luce le diverse dottrine che concorrono a nutrire l'impresa dantesca: Folena (2002, 200), per esempio, ha definito il trattato una '*rhetorica et poetria Dantis*', un'opera di stilistica del volgare che ha «i piedi nella grammatica e la testa nella retorica». ⁹ Per questa confluenza

⁸ Ma cf. anche Reynolds (1996b, 19): «what distinguishes the two arts is their approach to figuration, for while grammar offers an explanation of its mechanisms, rhetoric is concerned to harness its effects in the work of persuasion».

⁹ Cf. anche Ricci, Mengaldo 1970: «ma è necessario insistere sul fatto che, nel concreto della tematica e della terminologia (spesso costruita su elementi biblici e comunque della tradizione religiosa medievale), il *De vulgari eloquentia* si muove totalmente nell'ambito della cultura retorica recente, mettendone come s'è visto a frutto entrambe le correnti dominanti, quella dell'*ars dictaminis* e quella delle *poetriae*. Alla prima l'opera di Dante è legata dalla sua stessa struttura formale, in una prosa latina elaborata secondo i canoni dettatori (vedi ad esempio il *cursus*), nonché dal progetto di una

di ispirazioni grammaticali e retoriche, il *De vulgari* è stato spesso accostato alle prime grammatiche volgari scritte in ambito provenzale, ossia le *Razos de trobar* di Raimon Vidal e il *Donatz proensals* di Uc Faidit, composte rispettivamente nei primissimi anni e intorno alla metà del XIII secolo – e in effetti le somiglianze sono significative.¹⁰ Il prologo del trattato dantesco non può non ricordare da vicino quello di Raimon, che si impegna a insegnare ai suoi lettori la *dreicha parladura* e che consiglia all'*homs prims* di conformarsi alla parlata più nobile dell'area galloromanza, il Limosino,¹¹ ma imparare la lingua, per questi autori, significa apprendere la grammatica vera e propria, e soprattutto la fonetica, la morfologia e la sintassi.¹²

I trattati provenzali non sono composti per tutti, ma principalmente a uso dei poeti, e dunque il modello linguistico a cui tendono è quello della lirica trobadorica e non quello della lingua quotidiana: l'operazione di Raimon Vidal si regge sull'idea che la competenza grammaticale permetta di perseguire l'equilibrio e la bellezza in

trattazione pure del volgare prosastico (mentre, come si è accennato sopra, anche allo stato attuale il *De vulgari eloquentia* mostra chiari segni di una problematica retorica che abbraccia insieme poesia e prosa); alla seconda chiede soprattutto una legittimazione del suo programma fondamentale di regolamentazione retorica della poesia, e addirittura poesia volgare, di cui va esattamente valutata l'audacia culturale all'interno di una tradizione retorica come quella italiana che, in quanto strettamente legata al diritto e d'altra parte alla pratica politica comunale, era dominata dall'interesse per la prosa e l'eloquenza civili. Del resto proprio la questione dei rapporti prosa-poesia, e della relativa gerarchia di merito, già posta nella recente tradizione retorica (da Boncompagno a Bene e a Brunetto), con riflessi anche nella cultura letteraria volgare [...] ha un posto cospicuo nella riflessione di Dante in questi anni».

10 Le opere sono editate entrambe da Marshall (1969; 1972); per uno studio complessivo sulle arti poetiche medievali in volgare, cf. Gómez Redondo 2000; per una discussione del loro rapporto con le *poetriae* latine, cf. Kelly 2018. Santangelo (1982, 87-115) ha difeso l'ipotesi di una diretta conoscenza delle *Razos de trobar* da parte di Dante, individuando anche un manoscritto che sarebbe stato accessibile all'autore del *De vulgari* durante il suo soggiorno bolognese; su somiglianze e differenze tra le opere di Raimon e di Uc e il *De vulgari*, cf. Shapiro 1990, 100-12.

11 Cf. Marshall 1972, 22: *tot hom prims qe ben vuelha trobar ni entendre deu ben aver esgardada et reconoguda la parladura de Lemosin et de las terras entorn, en aisi con vos ai dig en aqest libre; et qe la sapia abreuuar et alongar et variar et dreg dir per totz los luecs qe eu vos ai dig, et deu ben gardar qe neguna rima que li aia mestier non la metta fora de sa proprietat ni de son cas ni de son genre ni de son nombre ni de sa part ni de son mot ni de son temps ni de sa persona ni de son alongamen ni de son abreuuiamen*.

12 Sull'importanza della morfologia in queste due opere, e sul rapporto di questa con la tradizione grammaticale latina, cf. Laugesen 1963, 87-9 (che propone anche alcuni paralleli tra Raimon Vidal e Dante); Swiggers 1988. L'autonomia dal modello latino si avrà solo alla fine del XIII secolo, con le *Regles de trobar* di Jofre de Foixà, vera e propria grammatica precettiva in volgare dedicata agli aspiranti trovatori. Più interessante all'eloquenza in senso ampio le *Leys d'Amors*, che nella quinta sezione mettono in scena una psicomachia grammaticale in cui i tre re Barbarismo, Solipsismo e Allebolus (*estranya Sentensa*) attaccano le tre regine Diccios, Oracio e Sententia, finché Madonna Rhetorica dà in spose ai tre sovrani le sorelle Metaplasmo, Schema e Tropo, dando vita a una ricca progenie (Kelly 2018, 105).

poesia, e che dunque le licenze linguistiche che servono a facilitare la composizione poetica da parte di chi ha una scarsa padronanza della lingua vadano a detrimento della qualità letteraria (Martos 2007, 137). Tale competenza grammaticale non è meramente tecnica, ma si estende a considerazioni più generiche di proprietà linguistica e buon senso, talvolta vicine a quelle che animano il XXV capitolo della *Vita nova*: in un passaggio, ad esempio, Raimon critica Bernart di Ventadorn per essersi contraddetto all'interno della stessa poesia (Swiggers 2006, 870). Ma anche quando commenta i poeti, il catalano si mostra piuttosto estemporaneo che sistematico, e comunque ben lontano dal rigore e dalla razionalità del libello giovanile di Dante, per non parlare del progetto del *De vulgari*: il semplice adattamento delle categorie grammaticali latine al volgare romanzo è operazione nuova in relazione all'oggetto, ma dal punto di vista del metodo e dell'impianto solo passivamente ricalcata sull'insegnamento grammaticale più elementare.

Un secolo dopo le *Razos* di Raimon Vidal - ossia dopo quel periodo di crisi poetica che ha influenzato tanto la precettistica volgare di Raimon quanto quella latina di Eberardo il Tedesco (Martos 2007, 141-5) - la grande fioritura della lirica italiana fa sì che Dante non avverta la stessa urgenza di una codifica della norma grammaticale a uso dei poeti, e anzi riconosca come già stabilita una tradizione lirica che ha raggiunto le vette del volgare illustre. Per questo, forse, non si preoccupa di mettere mano a una vera e propria grammatica, che pure mancava per l'italiano, ma sceglie di occuparsi principalmente di questioni di poetica - almeno nella parte che ci è rimasta: possiamo supporre che nel piano originale dell'opera sarebbero state incluse, nell'annunciata trattazione dei volgari municipali, anche discussioni più minute di fonetica, morfologia e sintassi. Le grammatiche provenzali avevano poi un orizzonte limitato in partenza perché erano incentrate su un'unica lingua, mentre Dante aspira a un modello stilistico e letterario universale.

2.2 Il linguaggio figurato nel *De vulgari eloquentia*

Rispetto alla *Vita nova*, il trattato linguistico latino esibisce non solo una più articolata riflessione teorica, ma anche una scrittura metaforica più fitta e complessa. Lo stile del *De vulgari eloquentia* si mantiene generalmente nel solco della precettistica, comprendendo dunque un vocabolario specialistico e un procedere argomentativo di ascendenza filosofico-scolastica: la natura essenzialmente tecnica di molti passaggi non richiede l'impiego di quelle analogie che sono spesso necessarie all'illustrazione di ragionamenti dottrinali più complessi; al contempo, la storia linguistica sviluppata in relazione agli episodi edenici e babelici, fondata sulle Scritture e sull'erme-

neutica dei Padri, può valersi della vivacità narrativa garantita dal testo biblico. In quest'opera, in cui l'immaginario cristiano bilancia l'aridità della prosa tecnica, Dante crea alcuni dei suoi primi, significativi filoni metaforici, e assegna loro – sebbene in maniera ancora imperfetta rispetto a quanto avverrà nella *Commedia* – il compito di sorreggere la struttura del trattato, connettendone le parti, potenziandone la dimensione icastica, e dunque la carica di persuasione e memorabilità, e, soprattutto, sfruttando la polisemia di alcune associazioni metaforiche per trasmettere un più ampio spettro di significati. Attraverso uno stile che si fa così più sostenuto, Dante poteva configurare la sua opera non solo come trattato, ma anche come vero e proprio manifesto letterario (Bellomo 2008, 191).

Nel capitolo precedente abbiamo accennato brevemente alla topica metafora del libro della memoria con cui si apre la *Vita nova* (§ I.1.1); anche nel *De vulgari* l'esordio è particolarmente interessante dal punto di vista dell'impiego dei tropi: innanzi tutto Dante paragona i destinatari del trattato a coloro che *tanquam ceci ambulat per plateas, plerunque anteriora posteriora putantes* (DVE I, I, 1),¹³ per poi descrivere il compito educativo intrapreso attraverso la metafora del *lucidare* la discrezione, che riprende da vicino i prologhi di due grandi *artes dictandi* quali il *Candelabrum* di Bene da Firenze e la *Summa dictaminis* di Guido Fabia (per cui vedi § I.2.4.2 e § I.2.4.3). Nell'ultimo periodo del primo paragrafo, in aggiunta, Dante costruisce una sorta di complemento rispetto alla metafora alimentare che sostiene il *Convivio* (dove pure al campo semantico dominante del cibo e della fame¹⁴ si affianca quello del dissetare: vedi § I.3.2.3): l'ambiziosa opera che si accinge a comporre è *tantum poculum* da riempire attingendo non solo all'*aqua nostri ingenii*, ma anche *potiora miscentes*, per poter offrire al lettore un *dulcissimum ydromellum* (DVE I, I, 1). Il rapporto con i primissimi paragrafi del *Convivio* è molto stretto: il trattato volgare elabora lo stesso intreccio tra topica della cecità intellettuale e metafora alimentare, annunciando che *questo [pane] darà lume a coloro che sono in tenebre ed in oscurità, per lo usato sole che a loro non luce* (Conv. I, xi, 4). Mentre il *De vulgari* si offre come un dolcissimo idromele che soddisfi la sete di sapere di coloro che ignorano la dottrina dell'eloquenza volgare, il *Convivio* mira a offri-

13 In relazione a questo passo i commentatori (da ultimo Fenzi 2012a) segnalano la ripresa di una clausola delle Lamentazioni di Geremia: *erraverunt caeci in plateis* (Lam. 4,14), o quanto meno la prossimità con una topica molto diffusa in vari testi scritturali e patristici quale quella della cecità dell'intelletto. La metafora è ripresa anche dal *Convivio*, dove è ugualmente associata al concetto di 'discrezione': cf. Ferrara 2016, 90-2, dove sono sviluppate più ampie considerazioni sulle somiglianze e sulle differenze tra i due trattati in relazione alla lingua, al pubblico ideale e alla postura autoriale assunta da Dante; sulla 'discrezione', cf. Gaimari 2020.

14 Molto è stato scritto sulla metafora alimentare del *Convivio*: cf. almeno Proto 1910; Nardi 1966, 386-90; Bianchi 2013; Maldina 2016; Fioravanti 2017; Tavoni 2017.

re a coloro che non siedono a *quella mensa dove lo pane de li angeli si manuca* (*Conv.* I, I, 7) almeno delle briciole che possano saziare la loro fame di conoscenza, perché

sempre liberalmente coloro che sanno porgono de la loro buona ricchezza a li veri poveri, e sono quasi fonte vivo, de la cui acqua si refrigera la naturale sete che di sopra è nominata. (*Conv.* I, I, 9)¹⁵

Nonostante la posizione incipitaria e i legami con il *Convivio* accordino alla metafora del vaso e dell'idromele un ruolo significativo, la metafora strutturale certamente più importante del *De vulgari eloquentia* è quella della caccia, vera e propria spina dorsale del I libro.¹⁶ Se da un lato l'indagine di Dante si configura – in anticipo sulla *Commedia* – come un cammino (*per notiora itinera salubrius breviusque transitur*: *DVE* I, IX, 1) attraverso una selva irta di sterpi (il caos linguistico dei dialetti municipali, negativo) che un *agricola* (l'ordine del volgare illustre, positivo: cf. Phipps 2006) potrebbe potare, dall'altro la sua ricerca intellettuale è, in ossequio a un motivo comune nella scolastica, una *venatio* alla ricerca di quella che si rivela una *panthera* [...] *quod in qualibet redolet civitate nec cubat in ulla* (*DVE* I, XVI, 4). All'interno di questa immagine, buona parte dell'investigazione del primo libro può essere così riassunta:

postquam venati saltus et pascua sumus Ytalie, nec **pantheram quam sequimur adinvenimus**, ut ipsam reperire possimus rationabilius investigemus de illa ut, solerti studio, **redolentem ubique et necubi apparentem nostris penitus irretiamus tenticulis**. (*DVE* I, XVI, 1)

Fino a questo passo l'associazione tra caccia e ricerca intellettuale si era limitata a pochi termini solo debolmente metaforici – come i lessemi *'querere'*, *'sectare'*, *'investigare'*, *'percontari'* e i loro derivati –, ma è in definitiva la pantera profumata, così esotica e altamente simbolica, «a costituirne il fulcro tematico e a darle un certo spessore di concretezza» (D'Urso 2006, 147). In altre parole, l'immagine della pantera cacciata per valli e monti italiani non serve solo a rendere più memorabile e accattivante la serrata analisi dantesca (già vivacizzata dalla concreta presenza delle diverse parlate locali), ma soprattutto a caratterizzare indirettamente, e dunque con una maggior forza evocativa, il termine figurato, cioè il volgare illustre. Un

¹⁵ Sul parallelo tra gli *incipit* delle due opere e, in particolare, sul loro obiettivo di identificare un lettore ideale, cf. Ferrara 2016, 59-100.

¹⁶ Sulla semantica della caccia in relazione alla *Commedia*, cf. Mercuri 1984; 1992, 295-9.

lettore medievale avrebbe infatti immediatamente riconosciuto nella pantera la caratteristica, descritta da tutti i bestiari, di attirare le prede con il proprio profumo dolcissimo;¹⁷ questo attributo dell'animale è ciò che interessa a Dante, come diventa chiaro poche righe più avanti, dove si stabilisce un paragone tra questo diffondersi del profumo e l'emanazione di Dio nel creato:

potest tamen magis in una quam in alia **redolere**, sicut simplicissima substantiarum, que Deus est, in homine magis **redolet** quam in bruto, in animali quam in planta, in hac quam in minera, in hac quam in elemento, in igne quam in terra; et simplicissima quantitas, quod est unum, in impari numero **redolet** magis quam in pari; et simplicissimus color, qui albus est, magis in citrino quam in viride **redolet**. (*DVE* I, xvi, 5)

Per semplice proprietà transitiva, se la pantera è, metaforicamente, il volgare illustre, e se il suo profumare ovunque è esplicitamente paragonato alla presenza di Dio nelle creature, allora anche il volgare illustre risulterà ulteriormente nobilitato. L'associazione, per di più, non è nuova: Tavoni (2011a, *ad loc.*) individua alcune fonti in cui la pantera è figura di Dio o di Cristo, e Mengaldo (1979, *ad loc.*) nota che alcuni dei termini impiegati da Dante – quali il verbo '*redolere*' e i '*tenticulis*' – sono tradizionalmente impiegati in riferimento a fatti linguistici e stilistici (nel caso del primo caso) o a sofismi e ragionamenti (nel caso del secondo). Grazie a questa catena di associazioni veicolate dal linguaggio figurato, Dante esalta non solo l'oggetto della sua ricerca, ma l'inchiesta stessa: il principio logico della *reductio ad unum* (Imbach, Rosier Catach 2005; Rosier-Catach 2011, 50-5) trova così un solido fondamento ontologico nella cosmologia neoplatonica.

In aggiunta, dal momento che Nembroth, dalla *Vulgata* in poi, è la figura del cacciatore per antonomasia (Mercuri 1984, 126-9), è verosimile che qui Dante si stia indirettamente proponendo come suo rovescio positivo: la sua caccia alla pantera/volgare illustre ha infatti come obiettivo quello di ritrovare l'unità linguistica perduta dopo la punizione della Torre di Babele (D'Urso 2006, 154).¹⁸ Già nel *De vulgari*, dunque, la selva assume un significato metaforico fundamenta-

¹⁷ Per una rassegna dei precedenti più significativi e potenzialmente noti a Dante, cf. le note di Mengaldo 1979 e Fenzi 2012a, *ad loc.*; cf. anche Mengaldo 1970c; D'Urso 2006.

¹⁸ Mercuri (1984, 129-30) ha proposto di scorgere nel primo canto dell'*Inferno* un'opposizione tra Nembroth – per come viene descritto dalle fonti patristiche e soprattutto dalla più autorevole di queste, vale a dire Girolamo (*Comm. in Mich.* V, 6 = PL 25, col. 1201) – e Dante, che come il superbo cacciatore si trova per una selva circondato da bestie, ma che, al contrario di quest'ultimo, si muove verso il monte e vince la tentazione di discendere verso il lago del peccato. Nel poema Dante riprende insomma le vesti del *venator* che si era già attribuito nel trattato latino, e nuovamente attribuisce a questo ruolo una funzione simbolica legata alla ricerca dell'eccellenza linguistica e

le, per quanto meno polisemo rispetto al poema sacro, in quanto luogo dove si svolge la caccia: la semantica della caccia e quella della selva sono strettamente connesse, ma non del tutto sovrapposte, dal momento che il volgare illustre è tanto la pantera quanto l'*agricola*. Il *De vulgari* invita il lettore a seguire queste associazioni semantiche, a riconnettere diversi passi con altri luoghi del testo e forse perfino del macrotesto dantesco, a riconoscere in queste immagini una rappresentazione che allude a significati ulteriori e assiologicamente connotati. Allo stesso tempo, però, bisogna tenere a mente che le metafore rispondono anche a esigenze più locali: se il contesto rende chiaro al lettore il valore da attribuire all'ispessimento del significato prodotto dai tropi (vedi § II.1.3.2), non è necessario che questo valore rimanga inalterato nel corso di tutta l'opera. La *Commedia* ha certamente troppi fuochi semantici per poter ricondurre tutte le costellazioni di immagini a un ordine coerente (benché l'immagine del viaggio faccia in qualche modo da cornice all'opera intera); nel caso del *De vulgari*, pur avendo rilevato le prime manifestazioni della funzione strutturante che le metafore dantesche possono ricoprire rispetto all'intera opera (per cui vedi § II.3), dobbiamo confrontarci con un testo tecnico e precettistico, dove, per di più, emerge una concezione del linguaggio figurato più semplicemente ornamentale.

2.3 Il II libro del *De vulgari eloquentia*

I due libri del *De vulgari*, apparentemente così diversi, sono in realtà profondamente saldati tra loro: mentre nel I libro l'attenzione di Dante si concentra sull'opposizione tra un parlare naturale - variabile e di tutti - e un modo di espressione regolato - riservato ai letterati e immutabile -, il volgare illustre si va configurando come una sorta di terza via, appartenente al genere delle parlate volgari ma capace di essere norma universale (Rosier-Catach 2011, 12-15). La nuova unità linguistica realizzata dal volgare illustre, restaurazione di quella pre-babelica, non si costruisce dal nulla, ma si fonda sulla prassi poetica dei migliori versificatori della penisola: la giustificazione filosofica del volgare illustre è perciò inscindibile dalla sua codificazione poetica, perché solo una lingua così nobile merita di essere inquadrata normativamente e, al contempo, solo un canone di testi eccellenti può garantire l'esistenza di tale universale linguistico. Nel II libro Dante dichiara di ispirarsi alla tradizione delle *artes poetriae* e al magistero oraziano: prima enunciando il principio alla base dell'*inventio*, ossia la scelta di una materia proporzionata alle

letteraria; per il valore metaletterario del prologo della *Commedia*, cf. soprattutto Belomo 2001; Gorni 2002; Marcozzi 2017b.

capacità di chi scrive, e poi connettendo tale principio con l'*elocutio*, prescrivendo l'adeguamento dello stile alla materia scelta. Tali questioni pratiche e di tecnica poetica vengono però affrontate in una trattazione non manualistica, ossia non sistematica né definitoria: nonostante il principio regolatore sia quello, eminentemente normativo, della *convenientia*, nel momento in cui le regole dell'arte vengono stabilite a partire dall'osservazione dei poeti e per mezzo di esempi viene contemporaneamente concessa un'eventuale *licentia* che gli stessi poeti canonici autorizzano:

vide ergo, lector, quanta licentia data sit cantiones poetantibus, et considera cuius rei causa tam largum arbitrium usus sibi asciverit; et si recto calle ratio te duxerit, videbis autoritatis dignitate sola quod dicimus esse concessum. (*DVE* II, x, 5)

Come nel caso delle poetrie, questa sezione del *De vulgari* si rivolge essenzialmente al poeta e mira a istruirlo in vista della composizione; nel trattato di Dante l'*ars* non viene però intesa come sistema di regole, ma piuttosto come la capacità di realizzare, attraverso una tecnica, quel fine particolare che è la poesia. Le parlate naturali devono essere sottoposte all'arte, e l'aspirante rimatore non deve poetare *casualiter*, ma seguire il modello dei poeti regolati latini (*DVE* II, iv, 1); allo stesso modo l'operazione dottrinale di Dante deve fondarsi sull'imitazione delle poetrie degli *auctores* (*DVE* II, iv, 2-3). Benché si ponga l'obiettivo di fornire delle regole universali per la composizione poetica, il *De vulgari* non ha in realtà una natura puramente didattica, ma è anzi più simile alla sistemazione storiografica di una tradizione di cui Dante si sentiva parte e vertice, e dunque della sua esperienza letteraria personale. La maggior parte delle valutazioni sono infatti costruite a posteriori, come giudizio storico del poeta, o perfino come assimilazione di una valutazione culturale preesistente – come ad esempio accade quando Dante, per dimostrare la superiorità della canzone sulle altre forme poetiche, menziona il fatto che i manoscritti mostrano una maggior cura nel conservare le canzoni rispetto alle altre tipologie metriche (*DVE* II, iii, 7).

La poesia allora ha un ruolo centrale nell'opera solo perché è l'argomento più alto, da cui, in questo procedere argomentativo rigorosamente gerarchico, Dante aveva scelto di cominciare; è solo perché è rimasto incompiuto che il trattato ci sembra così sbilanciato sulla poesia. Nonostante sia innegabile la priorità della poesia sulla prosa, come si dice esplicitamente all'inizio del libro,¹⁹ non si deve in-

¹⁹ Cf. *DVE* II, i, 1: *solicitantes iterum celeritatem ingenii nostri et ad calamum frugis operis redeunt, ante omnia confitemur latium vulgare illustre tam prosayce quam metriche decere proferri. Sed quia ipsum prosaycantes ab avientibus magis accipiunt et quia quod avietum est prosaycantibus permanere videtur exemplar, et non e*

fatti dimenticare che il *De vulgari* dedica un'attenzione particolare anche a quest'ultima, come si vede dalla scelta di includere degli esempi dettatori a fianco a quelli poetici per descrivere i diversi gradi di costruzione (vedi § I.2.3.3). Equiparando la poesia alla prosa, il *De vulgari* aspira a rendere la propria dottrina universale, e dunque, nel rispetto della tripartizione del *dictamen* in *prosaicum*, *metricum* e *rithmicum*, a rivolgersi anche ai «cultori di *artes dictandi*: che nella Magna Curia avevano costituito il retroterra della scuola poetica siciliana, e in nessun centro italiano erano così fiorenti come a Bologna, radicati nell'ambiente universitario» (Tavoni 2011a, 1099-100). Vedremo nei prossimi paragrafi quali aspetti del *De vulgari* testimoniano in maniera più evidente questa integrazione della poetica con la retorica, e soprattutto con i precetti dell'*ars dictaminis*.

2.3.1 *Fictio rethorica musicaque poita*

Un primo elemento su cui vale la pena soffermarsi è la definizione di poesia data da Dante nel secondo libro (*DVE* II, IV, 2-3): oltre a essere cruciale per la comprensione del pensiero dantesco, questo semplice sintagma ha generato molte discussioni in seno alla critica dantesca. Commentando l'estensione del nome di poeta ai rimatori volgari (come già aveva fatto nella *Vita nova*: vedi § I.1.2.4), Dante difende la razionalità della propria enunciazione (*rationabiliter eructare presumpsimus*) definendo la poesia come nient'altro che una *fictio rethorica musicaque poita*, indipendente dunque dalla lingua che la veicola. I due ablativi sono chiari, e alludono a due caratteristiche del linguaggio poetico sentite come fondamentali e complementari: da un lato il vincolo metrico, dall'altro l'ornamento retorico; il participio è un calco dal greco che riprende l'etimologia di 'poesia', alludendo all'artificio realizzato dalla scrittura. La discussione si è concentrata sul sostantivo '*fictio*': con qualche soluzione intermedia, le interpretazioni dei critici assegnano al termine un valore totalmente formale, equivalente a quello di 'composizione', oppure, viceversa, una forte connotazione finzionale o allegorica.²⁰

converso - que quendam videntur prebere primatum -, primo secundum quod metricum est ipsum carminemus, ordine pertractantes illo quem in fine primi libri polluximus.

20 Schiaffini (1958, 380), per esempio, traduce la definizione in questo modo: «la poesia è una finzione (allegorica), ossia *fictio*, elaborata in versi, ossia *poita*, secondo l'arte retorica e musicale». Opponendosi a questa interpretazione, Paparelli (1960, 20) suggerisce, sulla base di numerose tessere che permettono di ricostruire la gamma dei suoi significati, che il termine '*fictio*' sia qui impiegato in modo sostanzialmente tecnico, a significare «il processo creativo della poesia in genere di là da ogni possibile indicazione di contenuti, di atteggiamenti, di tendenze», e dunque come sinonimo di '*poita*'. Mengaldo (1979, 162-3) ha infine mosso diverse obiezioni a quest'ultima tesi, da un lato denunciando la sostanziale tautologia che si verrebbe a creare tra '*fictio*' e '*poita*',

Un primo nodo da sciogliere riguarda l'opposizione tra forma e contenuto: se ha ragione Mengaldo (1979, 162-3) a dire che la definizione è tutta concentrata sul polo formale – com'è logico che sia, dato che Dante sta dando qui una definizione universale della poesia, indipendente dal contenuto –, è pur vero che il discorso appena concluso sui *magnalia* ha enfatizzato il valore di verità della poesia (Fenzi 2012a, *ad loc.*). Per risolvere l'apparente contraddizione, dobbiamo correggere un difetto prospettico sostanziale nella messa a fuoco del concetto di 'finzione' e nella sovrapposizione dell'allegoria alle altre tecniche del parlare figurato.

La concezione medievale della scrittura tendeva a limitare la componente creativa e a dare risalto, viceversa, all'azione plastica con cui la poesia dà una sua forma alle cose; la nozione di allegoria chiamata in causa da alcuni critici non riguarda che alcune tipologie di discorso poetico e non può perciò rientrare in una definizione universale: soprattutto, tale nozione, che non può essere immanente al testo ma riguarda sempre il suo significato (vedi § I.3.2.4), rimane estranea all'universo del *De vulgari eloquentia*, che non è quello ermeneutico-interpretativo dell'allegoresi, come sarà per il *Convivio* (§ I.3.2.6), ma quello retorico-produttivo dei colori e delle figure.²¹ In questo quadro la metafora è la figura per eccellenza dell'espressione letteraria, in quanto non si limita a descrivere le cose come sono ma le plasma e le trasforma. L'ancora inedito commento *In principio* all'*Ars poetica* di Orazio ci offre una preziosa testimonianza del divario tra retorica e poetica su questi argomenti: mentre il retore *describit unumquodque quam est, secundum quam est*, il poeta compone *illud quod est secundum symbolum vel similitudinem*; il commentatore ne deriva che *dicitur poesis a poio.is quod idem est quam metaforizzo.as* (Villa 2018, 12). Esasperando le distinzioni tra piano formale e piano contenutistico ed equivocando la fisionomia dell'allegoria si cade dunque nell'errore di equiparare quest'ultima a ogni discorso poetico, considerato perciò finzionale, e ogni discorso finzionale all'*inventio* che si esercita in un'*elocutio* fondata sulle figure. Il bilanciamento di questi due elementi è continuo, come dimostra il fatto che esistono scritture retoricamente elaborate ma non poe-

dall'altro notando che nella tradizione delineata da Paparelli il termine ha un significato prevalentemente contenutistico, e soprattutto che nel *Convivio* il termine 'fittizio' vuol dire inequivocabilmente 'menzognero, falso'.

21 L'oscillazione tra queste due concezioni della poesia è evidente nella definizione di Uguccone riportata da Fenzi (2012a, 164): «*finigo -gis -xi, idest ornare, componere, facere, formare, plasmare et excogitare, et componere quod verum non est, idest simulare*». Fenzi aggiunge: «Uguccone non è risolutivo perché lascia aperta l'alternativa tra una traduzione neutra e formale di *finigo*, che corrisponde all'atto creativo in sé considerato e sostanzialmente equivalente a *poio*, e una traduzione caratterizzante che vede nel fingere (come nella seconda accezione delle *Derivationes*) soprattutto il dare forma a qualcosa *quod verum non est*, a un *figmentum*, a una finzione appunto» (164).

tiche che fanno uso di figure – come ad esempio la prosa dettatoria, che assegna grandissima importanza all'*ornata difficultas* e alla *transumptio* – e opere allegoriche che pure fuoriescono dal dominio della poesia – come la Bibbia, che si fonda sull'*allegoria in factis* ma è scritta in *sermo humilis* e impiega tendenzialmente poche figure retoriche. La distinzione tra metafora e allegoria era del resto molto chiara nel Medioevo, come si vedrà a più riprese nel prossimo capitolo.

Pur riconoscendo che lo specifico della poesia risiede in questa sua capacità di trasfigurare la realtà – il che rende la scrittura potenzialmente polisema e portatrice di verità non immediatamente comprensibili –, nel II libro del *De vulgari* l'interesse di Dante si concentra soprattutto sul minuzioso sistema di regole che reggono la componente formale dell'attività poetica. Il significato del termine '*fictio*' è perciò semplicemente quello etimologico del 'rappresentare per immagini', poiché '*fingo*' è «verbo plastico, figurativo» che «si riferisce non alla fantasia, cioè all'atto dell'immaginare [...], ma all'arte dell'esprimersi, del tradurre in immagini visibili il pensiero, o meglio le cose immaginate» (Paparelli 1960, 3). La finzione non è sinonimo di menzogna, come dimostra un quasi contemporaneo di Dante che sull'argomento aveva riflettuto moltissimo: nella I redazione del *Trattatello* Boccaccio afferma che *la teologia e la poesia quasi una cosa si possono dire*, anzi, che *la teologia niuna altra cosa è che una poesia di Dio*, e che la Scrittura non è altro *che poetica finzione*, se Cristo è chiamato ora leone, ora agnello, ora verme (Fiorilla 2017, 86).

Il cuore della poesia, dunque, non è tanto la creazione o l'invenzione, ma la rappresentazione, e lo specifico della rappresentazione poetica è l'uso di figure per esprimere il pensiero o per trasfigurare la realtà, non necessariamente producendo qualcosa di falso, anzi, spesso con un valore di verità reputato anche maggiore rispetto alla scrittura storica o cronachistica; la *fictio* si caratterizza essenzialmente come prodotto specifico di un autore, la cui visione del mondo e dell'argomento plasma la materia, e la cui padronanza degli strumenti retorici e metrici garantisce l'appartenenza formale all'ambito della poesia.²² In questo senso, dunque, '*fictio*' non è mero sinonimo di '*poita*', perché all'operazione fabbrile aggiunge una componente figurativa; e però il legame strettissimo e quasi tautologico tra i due concetti, che pure sono etimologicamente distinti, è testimoniato dal recupero del primo per connotare il secondo, sì che ogni poesia si caratterizza come una nuova elaborazione rappresentativa: la poesia è dare forma alla materia, ma il dare forma in poesia è sempre per

²² In questa direzione va anche la definizione del mestiere di poeta data da Petrarca, che accosta – come ricorda (Mocan 2011, 414-15) – la scrittura alla creazione figurativa: *officium eius est fingere idest componere atque ornare et veritatem rerum vel moralium vel naturalium vel quarumlibet aliarum artificiosis adumbrare coloribus et velo amene fictionis obnubere, quo dimoto veritas elucescat* (*Sen.* XII 2, 50, ed. Rizzo, Bertè 2006-17).

figura; questa figura, purché sia razionalmente motivata, può essere latrice di verità: proprio la tensione tra verità e rappresentazione sarà al centro della giustificazione di linguaggio figurato che Dante metterà in bocca a Beatrice nel IV canto del *Paradiso* (vedi § I.4.2.1).

In questo senso, allora, emulare i classici significa aderire alle stesse norme formali e magari riprenderne pure la materia, ma ordinarla e plasmarla in maniera nuova - ampliandola, ad esempio: cosa che, secondo i precetti delle *artes poetriae*, si fa normalmente tramite tropi e figure. E in questo senso la rappresentazione è lo specifico della poesia, di contro allo scopo eminentemente pragmatico della prosa epistolare o a quello dimostrativo del discorso scientifico. Istruttivo, a tal proposito, un confronto con la definizione di *dictamen* data dal *Candelabrum* di Bene da Firenze:

dictamen est ad unamquamque rem congrua et decora locutio. 'Ad unam quamque rem' ideo dictum est, quia omnis res proposita ad dicendum, ut ait Boetius, potest esse materia dictatoris. Unde Horatius: *Quidlibet audendi semper fuit equa potestas*. 'Congrua' vero dicitur latinitate sermonis, 'decora' verborum compositione pariter et hornatu, quia rectitudo latinitatis et bonitas rei cum pulcritudine utriusque debent dictatoris eloquium insignire. (*Candelabrum* I, II, 1-7, ed. Alessio 1983)

L'aspetto formale è fondamentale in questa definizione. Bene ribadisce che si può comporre prosa epistolare su qualunque argomento, dunque è ragionevole che la forma sia centrale anche nella definizione di Dante, che ambisce alla medesima universalità. Le due formule sono in effetti abbastanza simili, eccezion fatta per l'ovvia mancanza dell'aspetto metrico-musicale: nel passo di Bene è evidente che l'aspetto decorativo si va ad aggiungere a un *sermo* semplicemente *congruus*, e a sua volta il *decorum* è riconnesso ai due aspetti della *verborum compositio* e all'*ornatus*, di cui ci occuperemo a breve in relazione al *De vulgari* (§§ I.2.3.2 e I.2.3.3). La scelta del sostantivo '*fictio*' nella definizione del *De vulgari* - di contro alle alternative neutre che sono presenti nell'*incipit* del *Candelabrum*, come '*locutio*', '*sermo*' o '*eloquium*' - suggerisce che Dante volesse mettere l'accento sullo specifico della poesia in termini di rappresentazione personale del poeta.

Il problema al centro della riflessione di Dante è sempre lo stesso: la *Vita nova* usa una prosopopea, ossia la figura della personificazione, per rappresentare Amore, ma esprimere qualcosa di filosoficamente falso è retoricamente ammissibile perché lo specifico del linguaggio poetico è proprio quello di poter usufruire di una *licentia*; i poeti del *De vulgari*, ormai pacificamente legittimati come tali, devono non solo approfittare di questa *licentia*, ma usare la propria di-

scretio per ornare il discorso secondo le norme della *convenientia*.²³ Il poeta può imprimere la propria idea sulla materia, anche parlando per figure e dunque dicendo qualcosa che, preso alla lettera, è falso, ma che è funzionale alla rappresentazione: il *De vulgari* parte da questa premessa, conquistata dopo gli imbarazzi della *Vita nova* con lo stabile riconoscimento della legittimità della poesia volgare, e si concentra sugli strumenti retorici e metrici attraverso i quali questa attività plasmatrice si esercita.

2.3.2 L'*ornatus*: *alicuius convenientis additio*

Se la componente retorica ha tanto peso nella definizione della poesia proposta Dante, sarà opportuno concentrarsi sulla dottrina retorica del II libro, e in particolare sulla nozione di *ornatus*, che Dante definisce come *alicuius convenientis additio* (DVE II, 1, 9). L'*ornatus* è una tecnica e norma stilistica che punta a distinguere il linguaggio letterario, o comunque artificiale, da quello comune. La teoria medievale dell'*ornatus* (diviso in *facilis* e *difficilis* o *levis* e *gravis*) include tutte le figure della classificazione proposta dalla *Rhetorica ad Herennium* e poi ripresa da quasi tutti i trattati grammaticali e retorici, di poetria e di *dictamen*; l'altro termine concorrente, quello di *color*, era più spesso associato alle *figurae verborum*, caratteristiche dell'*ornata facilitas* – di contro ai tropi pertinenti all'*ornata difficultas* (cf. Boyde 1979, 98). I concetti di *ornatus* e di *color* presuppongono un'idea di linguaggio in cui c'è un livello proprio sul quale si può innestare quel secondo livello che è l'ornamento, il cui scopo è quello di rendere più vivace e attraente il discorso normale, nudo, rispetto al quale c'è una sorta di tabù (Barthes 1985, 156). I due termini, tuttavia, non sono perfettamente sovrapponibili (Meier 2017); nel *De vulgari*, che si concentra solo sullo stile sublime, viene utilizzato solo il concetto di *ornatus*.

Il carattere addizionale dell'*ornatus* è molto accentuato nel trattato dantesco, in ossequio alle prescrizioni della retorica classica e medievale. Per quanto si dica che dev'essere intimamente connessa con la nobiltà dei concetti che esprime, e dunque con la nobiltà del poeta che la forgia, la forma rimane per lo più qualcosa di separato dal contenuto, e questa rigida separazione è alla base della necessità di quella *convenientia* tra poeta e stile che Dante teorizza nel primo capitolo del secondo libro:

²³ Di Capua (1959, 2: 289-93) ha ricostruito una serie di precedenti che giustificano l'uso del termine *discretio* per indicare la scelta, ma anche la moderazione: in particolare, in ambito grammaticale si parla di *discretio* in merito a un uso misurato e conveniente delle figure e degli ornamenti di stili, e questa accezione viene ripresa anche da Goffredo di Vinsauf, Guido Faba, Jacques de Dinant e Guidotto da Bologna.

unde cum sententia versificantium semper verbis discretive mixta remaneat, si non fuerit optima, optimo sociata vulgari non melior sed deterior apparebit, quemadmodum turpis mulier si auro vel serico vestiatur. (*DVE* II, I, 10)

Il principio secondo cui *omnis qui versificatur suos versus exornare debet in quantum potest* (*DVE* II, I, 2) viene però sempre temperato, in Dante come nelle sue fonti, dalla raccomandazione di non abbandonarsi a orpelli gratuiti e superficiali.²⁴ Goffredo di Vinsauf, come si è visto nel capitolo precedente (§ I.1.4.2), riconosce ai tropi una funzione espressiva essenziale, capace di suscitare meraviglia, di ringiovanire le parole e di veicolare perciò una nuova conoscenza o percezione; questo accade, però, solo a patto che ci sia armonia tra esterno e interno, tra bellezza formale e profondità concettuale.²⁵ Anche Bene da Firenze distingue tra ornamenti interiori ed esteriori, e raccomanda una sapiente miscela dei due:

sicut homo intrinsecus et extrinsecus est ornatus, ita sermo ipsius utroque gaudeat ornamento. Sed quaedam dignitas est verborum, et illa depingit orationem extrinsecus et colorat, et quaedam dignitas medullam tantum sententiarum attingit, quae ornatum intrinsecus operatur. Ubi vero utraque intervenit exornatio, ibi est omnimoda gratiae plenitudo. (*Candelabrum* II, I, 15)

Se a questo passo del *Candelabrum* accostiamo il prologo, citato nel paragrafo precedente, risulta chiaro che Bene, analogamente a quan-

²⁴ Esistono anche delle eccezioni: notevole che Matteo di Vendôme (*Ars versificatoria* III, 1) sostenga invece addirittura la priorità della bellezza formale sulla profondità del contenuto: *versus enim plerumque ex modo dicendi maiorem quam ex substantia dicti contrahit venustatem*.

²⁵ Cf. *Poetria nova*, vv. 742-60: *sit brevis aut longus, se semper sermo coloret | intus et exterius, sed discernendo colorem | ordine discreto. Verbi prius inspicere mentem | et demum faciem, cuius ne crede color: | se nisi conformet color intus exteriori, | sordet ibi ratio: faciem depingere verbi | est pictura luti, res est falsaria, ficta | forma, dealbatus paries et hypocrita verbum | se simulans aliquid, cum sit nihil. Haec sua forma | dissimulat deforme suum: se jactitat extra, | sed nihil intus habet; haec est pictura remota | quae placet, admota quae displicet. Ergo memento | ne sis praeproperus; sed in his quae dixeris esto | argus et argutus oculis circumspecte verba | in re proposita. Sententia si sit honesta, | ejus ei servetur honos: ignobile verbum | non inhonestet eam, sed, ut omnia lege regantur, | dives honoretur sententia divite verbo, | ne rubeat matrona potens in paupere panno*. Da notare in questi versi anche l'immagine della donna vestita in modo non consono alla sua condizione, ripresa da Dante ma mutata di segno. Questi precetti di Goffredo confluiscono poi anche nell'opera di Brunetto Latini, cf. *Tresor* III, x, 3: *garde que [tes mos] n'aportent laidure nulle, mes la belle color soit dedenz et de hors; et la science de rethorique soit en toi peinteriere, qui mete le color en rime et en prose. Mes garde toi dou trop poindre, car aucune fois est color a eschiver la color*. Sull'influenza della *Poetria nova* su Brunetto, e in particolare su questo passaggio, cf. Crespo 1972, 97-9; e da ultimo, Albi 2017, 14-15.

to pare di capire per Dante, riconosce all'*ornatus* un ruolo essenziale nella definizione della scrittura artistica, attribuendogli dunque una connotazione talmente positiva che la ricerca di tale abbellimento diventa quasi un fine a sé stante, e non più un semplice strumento di elaborazione estetica.

Per evitare che l'*ornatus* sia superficiale o gratuito, Dante adotta le raccomandazioni di Goffredo e Bene sull'armonizzazione di forma e sentenza, e le formalizza grazie al criterio della *convenientia*: a tal fine rielabora il celeberrimo *incipit* dell'*Ars poetica* oraziana, in cui si raccomanda di non combinare elementi di diversa provenienza a creare ibridi ridicoli,²⁶ e lo salda con l'estetica scolastica della *congruentia partium* (Nencioni 1967, 120).²⁷ Tale criterio chiave dell'estetica classicista già dominava la definizione delle relazioni morali e intellettuali tra i poeti e gli argomenti, in ossequio all'altro grande principio oraziano del '*Sumite materiam*', citato esplicitamente da Dante.²⁸ Nella retorica classica e medievale la nozione di *convenientia* viene applicata tanto all'adeguamento tra livello stilistico e livello sociale, quanto all'adeguamento delle parole rispetto ai contenuti, ricoprendo perciò un ruolo fondamentale nella dottrina della separazione degli stili; secondo Mengaldo (1970a), sarebbe soprattutto questo secondo aspetto a essere presente in Dante, mentre il primo, seppur potenzialmente rivoluzionario, si tradurrebbe in una semplice corrispondenza biunivoca tra volgare illustre e uomini nobili (come si vede in *DVE* II, I, 6). In realtà anche tale corrispondenza biunivoca rivela una preoccupazione centrale per il progetto del trattato, ossia quella di presentare Dante come poeta della *virtus*, con una connotazione che non è solo poetica, ma anche e soprattutto morale nella sua accezione più ampia.

Sulla priorità della componente formale oppure, viceversa, di quella sociologica o morale la critica ha discusso a lungo; la tesi formalista, che pure sottolinea giustamente il fatto che Dante non subordina la lingua e lo stile ai contenuti, ma al contrario vincola la scelta di questi ultimi ai requisiti del volgare illustre (Quadlbauer 1962, 156-7; Nencioni 1967, 113), rischia di trascurare che nel *De vulgari* la forma

26 Cf. Orazio, *Ars poetica*, vv. 1-5: *humano capiti ceruicem pictor equinam | iungere si velit et varias inducere plumas | undique conlatis membris, ut turpiter atrum | desinat in piscem mulier formosa superne, | spectatum admissi risum teneatis, amici?*

27 Sulla *convenientia* come principio estetico generale – dunque non semplicemente nel campo della retorica e della poesia – cf. Took 1984, 22-9; sull'estetica medievale, cf. anche De Bruyne 1998; Eco 2012.

28 Cf. *DVE* II, IV, 4: *ante omnia ergo dicimus unumquenque debere materie pondus propriis humeris coequare, ne forte humerorum nimio gravata virtute in cenum cespitare necesse sit: hoc est quod Magister noster Oratius precipit cum in principio Poetrie «Sumite materiam» dicit. Vale la pena notare che questa è l'unica *auctoritas* poetica o retorica citata nell'intero trattato, e che la sua menzione è del tutto analoga a quella di altre *artes dictandi*, come ad esempio la *Summa dictaminis* di Guido Fabia (vedi § 1.2.4.3).*

è il principio di individualità attraverso il quale il poeta esprime la propria nobiltà morale e intellettuale (Took 1984, 68-9). Le due componenti sono in realtà inseparabili: se Dante dà tanta importanza alla dottrina tutto sommato tecnica dell'ornamento stilistico è perché deve accreditarsi innanzi tutto come poeta competente, e poi come poeta virtuoso; in questo senso il trattato si sforza di andare oltre la semplice classificazione e descrizione dei fenomeni retorici, ma non può prescindere del tutto, anche nel quadro di quella stessa polemica militante contro gli «usi inflazionistici, ludici e polivalenti degli ornamenti retorici» (Mengaldo 1970b) che aveva già preso forma nel XXV capitolo della *Vita nova* (vedi § I.1.2.7).

La corrispondenza tra forma e contenuto, che pure rimangono separati, sarà difesa anche nel *Convivio*: com'è stato notato dalla critica, la stessa divisione permane anche nel trattato volgare, dove anzi si avverte di più il pericolo di un linguaggio raffinato che, mentre decora, rischia di sviare il lettore rispetto alla retta comprensione del messaggio poetico (vedi § I.3.2.4); ma mentre nel *De vulgari l'ornatus* viene caratterizzato in chiave essenzialmente positiva e vincolato ai contenuti tramite il principio cardine della *convenientia*, il *Convivio* elabora una teoria ermeneutica che punta non a fondere e armonizzare bellezza e verità, ma a rendere possibile una loro pacifica coesistenza. In questo senso il trattato latino sembra rappresentare una soluzione più tradizionale: come si vedrà nel prossimo capitolo, abbracciare una teoria del linguaggio figurato che prevede la polisemia permette non solo di comporre poesie che sono intrinsecamente e *ab origine* metaforiche o allegoriche – e dunque non più così in linea con l'idea che l'ornamento sia qualcosa di esteriore –, ma anche di superare questa continua tensione tra forma e contenuto, riconoscendo a ciascuno dei due livelli una sua dignità e un suo potenziale comunicativo.

2.3.3 La *constructionis elatio*: problemi di sintassi e gerarchie stilistiche

Dopo aver definito la poesia, Dante invita orazianamente i suoi lettori a scegliere un argomento proporzionato alle proprie capacità e ad adeguare a esso la forma, poiché si può comporre *tragice, sive comice, sive elegiace* (*DVE* II, iv, 5); a ciascuno di questi tre generi corrisponderà uno stile, e rispettivamente il *vulgare illustre*, da esprimere in forma di canzone, il *mediocre* e l'*humile* (*DVE* II, iv, 6). Lo stile tragico prevede, tra le sue caratteristiche, la magnificenza dei versi, la sublimità della costruzione e l'eccellenza dei vocaboli, che si devono accordare alla profondità dei concetti:

stilo equidem tragico tunc uti videmur quando cum gravitate sententiae tam superbia carminum quam constructionis elatio et excellentia vocabulorum concordat. (*DVE* II, iv, 7)²⁹

Il criterio della *gravitas sententiae* rimanda al discorso sui *magnalia* già sviluppato nei paragrafi precedenti; Dante si occupa dunque della *superbia carminum* nel V capitolo, della *constructionis elatio* nel VI, dell'*excellentia vocabulorum* nel VII, per poi dedicarsi più nello specifico alle tecniche di composizione della canzone e alla definizione delle sue parti.

L'attenzione per la sintassi del periodo e per la lessicografia accosta Dante alle grammatiche volgari di Raimon Vidal e Uc Faidit; ma nel *De vulgari* viene totalmente trascurata la morfologia, che invece era al centro dei manuali provenzali (vedi § I.2.1) - a testimonianza di quanto l'interesse del trattato sia eccedente rispetto alla semplice dottrina grammaticale. Lo studio della sintassi nella grammatica classica, inoltre, non coinvolgeva la sintassi del periodo, che è invece l'oggetto su cui Dante si concentra in questo passo.³⁰ Secondo i commentatori, Dante definisce la *constructio* come una *regulata compago dictionum*³¹ ispirandosi alla dottrina di Prisciano, ripresa di frequente nel Medioevo,³² ma di fatto riferendosi piuttosto a quel-

29 Mengaldo 1979 e Fenzi 2012a nei loro commenti segnalano che un punto di riferimento per questo passo è *Ad Her.* IV, 11, dove si considera lo stile elevato (*gravis*) fondato su costruzioni nobili e splendide, vocaboli scelti, pensieri elevati: *sunt igitur tria genera, quae genera nos figuras appellamus, in quibus omnis oratio non vitiosa consumitur: una gravem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam vocamus. Gravis est, quae constat ex verborum gravium levi et ornata constructione. Mediocris est, quae constat ex humilior neque tamen ex infima et pervulgatissima verborum dignitate. Attenuata est, quae demissa est usque ad usitatissimam puri consuetudinem sermonis. In gravi consumetur oratio figurae genere, si, quae cuiusque rei poterunt ornatissima verba reperiri, sive propria sive extranea, unam quamque rem adcommo dabuntur; et si graves sententiae, quae in amplificatione et commiseratione tractantur, eligentur; et si exornationes sententiarum aut verborum, quae gravitatem habebunt, de quibus post dicemus, adhibebuntur.* Ma la teoria dei tre stili, pur con qualche modifica, sembra derivare a Dante soprattutto dalla *Parisi-na Poetria* di Giovanni di Garlandia; a tal proposito, cf. Folena 2002, 219-20.

30 Nei manuali canonici di Donato e Prisciano la sintassi si ferma ai singoli elementi o tutt'al più alla frase minima composta di nome e verbo, escludendo ogni studio sistematico delle frasi complesse; su questo punto, cf. la sintesi di Tavoni, Chersoni (2012-13, 137-9), con relativa bibliografia.

31 Tavoni, Chersoni (2012-13, 132) notano che «il termine '*compago*' potrebbe echeggiare [...] Matteo di Vendôme, *Ars versificatoria* I, 37: *sicut dictiones in compagine constructionis sibi invicem vicinantur*, in un passo rivolto a stigmatizzare la *incongruum partium dispositionem, ne diversarum orationum dictiones implicitae sint et intricatae*, con danno della comprensione, e ad esortare quindi il versificatore a non stravolgere il cosiddetto 'ordine naturale' o 'diretto' delle parole: *si poterit, versificator in metro sic debet ordinare ne vitium quod dicitur cachosinteton incurrat, id est malam verborum dispositionem*».

32 Cf. Prisciano, *Institutiones* II, xv, 1 (ed. Keil 1855-59): *oratio est ordinatio dictionum congrua, sententiam perfectam demonstrans*. Su Dante e Prisciano, e sulla fortuna di

la che i trattatisti chiamavano *compositio*, cioè l'ordine delle parole e la struttura della frase. In questa confusione – testimoniata anche dal passo del *Convivio* in cui Dante dice che la canzone è bella secondo tre arti: *si per costruzione, la quale si pertiene ali gramatiche, si per l'ordine del sermone, che si pertiene a li rettorici, si per lo numero de le sue parti, che si pertiene a li musici* (*Conv.* II, XI, 9) – si vede l'influenza di un passo della *Rhetorica ad Herennium*, ove si legge che *compositio est verborum constructio quae facit omnes partes orationis aequaliter perpolita* (*Ad Her.* IV, XII, 18); in questa definizione Dante potrebbe aver trovato la sponda adatta «per riunire in un solo vocabolo l'aspetto grammaticale e quello retorico della costruzione» (Di Capua 1959, 2: 326-7). Sullo stesso passaggio erenniano i trattatisti delle *artes dictandi* avevano costruito una fondamentale e complessa teoria di sintassi del periodo: Bene da Firenze (che riprende alla lettera la definizione in *Candelabrum*, I, xv, 1 e V, vi, 2) definisce la *compositio* anche come *complexio dictionum, per cola, et comata periodosque distincta et a constructionis ordine separata* (V, vi, 2), e aggiunge norme per l'equilibrio delle varie parti del periodo e per le clausole ritmiche; tratta poi *de venustate et ordinatione verborum*, dando regole per la trasposizione delle parole secondo *l'ordo artificialis*.³³

Tornando al *De vulgari*, Dante comincia a illustrare i problemi di *constructionis elatio* con un primo esempio: la frase *Aristotiles phylosophatus est tempore Alexandri* contiene *quinque [...] dictiones compacte regulariter* (*DVE* II, vi, 2), che formano una frase corretta ma priva di ornamenti, costruita sull'ordine naturale di soggetto, verbo e complemento. Una volta definito l'oggetto del discorso, Dante specifica infatti che esiste una *constructio congrua* e una *incongrua*, ma che, poiché *sola suprema venamur, nullum in nostra venatione locum habet incongrua, quia nec inferiorem gradum bonitatis promeruit* (*DVE* II, vi, 3). Già a partire da questo paragrafo si comprende come la gerarchia stilistica dei diversi gradi di costruzione che verrà sviluppata nei paragrafi successivi si fondi su un discorso sintattico originariamente grammaticale, combinato però soprattutto con considerazioni retoriche tipiche dei trattati di *ars dictandi*.

quest'ultimo nel Medioevo, cf. Pézard 1950, 133-50. Sulla nozione di *constructio* in Prisciano e nella grammatica medievale, e segnatamente modista, cf. Kneepkens 1990, dove si chiarisce che tale nozione era talmente centrale negli ultimi due libri delle *Institutiones* che questi venivano spesso indicati, oltre che come *Priscianus minor*, anche con il titolo *De constructionibus*; al tempo stesso, non sembra che l'opera contenga una definizione chiara del termine, che viene usato in modo piuttosto polisemo (Kneepkens 1990, 143). È nota la posizione, oggi per lo più rifiutata, di Corti (1982, 68-9), secondo cui la *suprema constructio* dantesca si ispirerebbe a Boezio di Dacia molto più che a Prisciano.

33 Un'estesa trattazione dell'*ordinatio artificiosa* fondata sul ritmo si trova anche nel *Boncompagnus* di Boncompagno, mentre sulla *venustas* e l'*ordo artificialis* si concentrano parti della *Summa dictaminis* di Guido Faba (edita in Gaudenzi 1890).

Il criterio della *congruitas* autorizzava questa mobilità tra domini disciplinari diversi: pur essendo un concetto fondamentale nella dottrina grammaticale, poteva investire anche quello retorico, probabilmente grazie alla mediazione dei commenti medievali all'*Ars poetica*, che ne facevano uno dei cardini della dottrina dei sei *vitia*, estrapolati e sistematizzati dai glossatori. I trattati di epistolografia assegnavano alla *congruitas* grammaticale un ruolo centrale, in quanto base e presupposto dei precetti retorici riguardanti la manipolazione dell'ordine delle parole al fine di ottenere determinati effetti ritmici e semantici. In altre parole, la norma grammaticale della frase congrua è solo il punto di partenza per una gerarchia retorico-stilistica che si sviluppa invece in un crescendo di infrazioni: l'evoluzione concettuale è del tutto analoga al caso dei tropi, dove è necessario padroneggiare il grado zero della proprietà linguistica prima di poter fare un uso consapevole delle traslazioni improprie.³⁴

Procedendo con ulteriori divisioni, Dante specifica che tra le costruzioni congrue ci sono diversi gradi di *urbanitas*, e distingue quattro *gradus constructionum*. Ciascuno è individuato da alcuni aggettivi ma non viene ulteriormente definito se non tramite un esempio latino forgiato da Dante all'occasione; il procedere dei gradi è un crescendo di raffinatezza sintattica e stilistica, che culmina in ben undici esempi - la catena più lunga del trattato - di canzoni eccellenti composte in lingua *d'oc*, *d'oil* e *di sì*. Il capitolo si chiude, infine, con una difesa del valore degli esempi sulla teoria e con il suggerimento di frequentare assiduamente i poeti regolati; su questo aspetto torneremo tra poco: vediamo ora brevemente i quattro gradi e i rispettivi esempi latini.³⁵

Il primo *gradus* è quello *insipidus*, che appartiene ai *rudes*: il pedestre esempio *Petrus amat multum dominam Bertam* (*DVE* II, VI, 4) rappresenta un periodo costruito secondo la norma grammaticale dell'*ordo naturalis*, quasi a imitazione di una conversazione comune e insignificante o di un esercizio scolastico, in cui perfino i nomi propri impiegati sono popolari in maniera antonomastica. Con il secondo grado, definito *sapidus* in opposizione al primo, Dante supera la sem-

³⁴ Cf. Folena 2002, 217: «le due teorie, quella dei tre stili poetici e quella dei tre diversi gradi retorici di costruzione, sono nel *De vulgari eloquentia* originalmente integrate. Entrambe costituiscono in sostanza un'unica teoria dell'eccellenza linguistica e poetica in base alla scelta dei vocaboli e dei costrutti (*compago verborum*), degli ornamenti e del legame musaico, e ci presentano una concezione pluristilistica rigorosamente verticale; con un movimento che è discendente nel caso degli stili e ascendente nel caso dei costrutti. E si capisce perché: l'ordine degli stili è stabilito deduttivamente dalla gerarchia dei valori, l'ordine dei costrutti invece è riferito alla lingua d'uso, alla più elementare unità sintattica, che corrisponde al 'grado zero' dello stile».

³⁵ Per un'analisi di quest'importante snodo dell'opera, cf. i commenti al *De vulgari* di Marigo 1957; Mengaldo 1979; Tavoni 2011a e Fenzi 2012a; cf. anche Di Capua 1959, 2: 226-51; Mengaldo 1978, 281-8; Scaglione 1978; Forti 2006, 114-16.

plice correttezza grammaticale e comincia a introdurre un modesto ornamento retorico: *piget me cunctis pietate maiorem, quicumque in exilio tabescentes patriam tantum sompniando revisunt* (DVE II, VI, 5). Il periodo è creato per esemplificare la prassi *rigidorum scolarium vel magistrorum*,³⁶ in primo luogo tramite l'*ordo artificialis* che regola la distribuzione dei sintagmi, e in secondo luogo tramite il *cursus* tripartito.

Dopo questo primo assaggio di bellezza artificiale, Dante propone per il terzo grado, quello *sapidus et venustus*,³⁷ il seguente esempio: *laudabilis discretio marchionis Estensis, et sua magnificentia preparata, cunctis illum facit esse dilectum* (DVE II, VI, 5). Anche in questo caso il periodo si divide in tre membri non isosillabici, formando un *cursus planus, velox* e poi di nuovo *planus*. Ci sono poi altri artifici minori, ma la caratteristica più rilevante è probabilmente l'ironia antifrastica con cui si parla di Azzo d'Este, accentuata dal fatto che nel primo libro (DVE I, XII, 5) il marchese era stato oggetto di una feroce invettiva; la *conversio* che regola l'ordine delle parole, appartenente all'*ornata facilitas*, viene dunque integrata dalla figura della *permutatio ex contrario* (su cui cf. *Ad Her.* IV, 46).

L'ultimo grado, infine, è quello *sapidus et venustus etiam et excelsus*, degno dei *dictatores illustres*. L'esempio - *eiecta maxima parte florum de sinu tuo, Florentia, nequicquam Trinacriam Totila secundus adivit* (DVE II, VI, 5) - dispiega tutti gli artifici più raffinati prescritti dall'*ars dictaminis*: sono infatti impiegati l'*abbreviatio* del primo sintagma con l'ablativo assoluto, l'apostrofe, la personificazione, l'iperbole, l'antonomasia, il gioco onomastico e l'allitterazione, la metafora, oltre a un *cursus* particolarmente ricercato (*velox, tardus, tardus, planus*); il lessico è raffinato, le immagini sono intense, la costruzione è virtuosisticamente complessa. In sintesi:

nel primo grado è l'espressione comune appena regolata dall'accordo grammaticale; nel secondo grado, *sapidus*, l'elemento ritmico e musicale compare nell'ordinare e regolare l'espressione; nel terzo grado, *venustus*, all'elemento fonico s'unisce quello croma-

36 Di Capua (1959, 2: 332) aggiunge che «*scolaris* nel medioevo fu detto chi, avendo frequentato le scuole universitarie, possedeva una vasta cultura nelle lettere e nelle scienze, nelle dottrine del Trivio e del Quadrivio [...]. Non senza ragione Dante aggiunge l'aggettivo *rigidus*, che è da riferire sia a *scolares* sia a *magistri*, perché i dotti usavano lo stile romano quando parlavano o scrivevano con rigida compostezza».

37 Per i termini *sapidus* e *venustus*, i commentatori rimandano a Quintiliano, *Inst. Or.* VI, III, 18-19: *venustum esse quod cum gratia quadam et venere dicatur apparet [...]. Salsum igitur erit quod non erit insulsum, velut quoddam simplex orationis condimentum, quod sentitur latente iudicio velut palato, excitatque et a taedio defendit orationem. Sales enim, ut ille in cibus paulo liberalius adpersus, si tamen non sit inmodicus, adfert aliquid propriae voluptatis, ita hi quoque in dicendo habent quiddam quod nobis faciat audiendi sitim.*

tico, che dà colorito e vivezza al linguaggio; nel quarto, *excelsus*, all'elemento fonico e cromatico si accoppia quello fantastico, congiunto a raffinatezze verbali e a simbolismo di concetti, in modo che il pensiero si mostri chiuso e parvente nella luce dell'espressione. (Di Capua 1959, 2: 339)

La progressione restituisce anche una qualche testimonianza del progresso che un discente nelle *artes sermocinales* poteva sperimentare nel corso dei propri studi, tra scuole di grammatica e insegnamenti di retorica e *dictamen*. Per questo possiamo pensare che la scelta di elaborare gli esempi in latino e in prosa, nonostante l'oggetto privilegiato di questa parte del *De vulgari* sia la poesia volgare, dipenda non solo dalla volontà di legare in un nesso ancora più stretto le due forme e le due lingue, ma anche dal desiderio di esaltare la competenza di Dante in entrambe le pratiche di scrittura: la precisa gerarchia dei diversi gradi implica che Dante è in grado di padroneggiarli virtuosamente tutti, ma il punto d'arrivo ovviamente è l'ultimo, tant'è che solo a questo si riferiscono gli esempi volgari.³⁸ Il ruolo fondamentale accordato alla personalità di Dante, per di più, emerge ulteriormente, anche se sotto traccia, quando si considerano gli argomenti affrontati negli esempi dei tre gradi superiori: il motivo principale è quello politico e dell'esilio, così cruciale nell'esperienza di Dante e declinato in una tensione patetica montante, che Marigo

38 Infatti *hunc gradum constructionis excellentissimum nominamus, et hic est quem querimus cum suprema venemur, ut dictum est. Hoc solum illustres cantiones inveniuntur contexte* (DVE II, vi, 5-6). La grande padronanza dimostrata da Dante nel maneggiare i colori retorici gli venne del resto riconosciuta dai lettori contemporanei, come è testimoniato dal commento dell'Ottimo (2018, glossa a *Purg.* XXIV, 55-6) all'incontro purgatoriale con Bonagiunta: «dice qui Bonagiunta all'autore: io veggio ora il modo che tenne legato il notaro Giacomo da Lentino, e Guittone frate godente d'Arezzo, e me, di qua dal dolce stile tuo e di quelli che te séguitano, però che voi ve ne andate stretti dietro al dictatore, cioè a colui che il dire suo adorna con colori rectorichi e trascriptivi e che osserva le regole che l'arte di rectorica comanda; perché Bonagiunta e li predechi due il più delli altri, che dicono in rima, sono edioti dell'arte rectorica, e non sanno più che lla materna lingua, e sono contenti di spremere loro concepto in loro parlare, purché concordino le rime. Ma il rectorico, il quale sae invenire, disporre e ornatamente parlare, pronutare e persuadere, sae che llo sapere dire stae in tre cose: in natura, in doctrina, in usanza; e che lla natura stae nello ingegno, la doctrina nella scientia, l'uso nella continuanza; e che lli generi delle cause sono tre: deliberativo, dimostrativo, iudiciale; e che lle parti della oratione sono iiii: exordio, narratione, argomento e conchiusione; e quale exordio è principio, e quale è insinuatione; e quando è da rendere con l'esordio benivolo, e quando atento, quando amaestrato; e in che modo e quando è da usare exordio, e quando insinuatione; e quando né l'uno, né l'altro; e quando è da incominciare dalla narratione, e quando da una favola, da una novella, da una cosa solazzevole; come la narratione dee essere breve, lucida e aperta; come li argomenti si prendono di due generi, d'inductione e di ratiocinatione; come il puro e onesto parlare nullo vitio dee tenere né in lectere né in sententie; come si dee ornare di colori di parole e di colori di sententie. Le quali cose il decto Bonagiunta, e altri sopra nomati dicitori in rima, mostra che non l'avessino in sé, ma sì Dante. E però dice che chi lauda quelli antichi dicitori non vede più oltre, ed è ignorante e grosso».

(1957, CXXVII) ha definito «un crescere di passione, dalla malinconia allo sdegno e ad un accoramento senza pace». Più nello specifico, i tre esempi finali potrebbero essere ricondotti ai tre stili elegiaco, comico e tragico, e tutti e tre solleciterebbero in particolar modo il pubblico bolognese, dal momento che Bologna è il contesto più vicino agli episodi e ai personaggi nominati (Tavoni 2011a, 1101 *ad loc.*).

Questa intima risonanza emotiva e personale dimostra quanto le prescrizioni stilistiche del *De vulgari* siano legate all'individualità e alla moralità del poeta, anziché essere meramente formalistiche. Come ha notato Auerbach (1960, 222), la vittoria della prassi sulla teoria, di uno stile vivo e personale sulle definizioni e classificazioni, è segno di una precisa coscienza della dignità letteraria insita in ogni livello della scrittura artistica; in questo senso il *De vulgari* dispiega quella che Mengaldo (1979, 4) ha inquadrato come una prospettiva enciclopedica della dottrina stilistica, votata a una «concezione possibilistica e orizzontale degli stili, ognuno degno e anzi opportuno nel suo ambito purché siano rispettate le regole del *conueniens*» (così anche Botterill 1996, 25), che coesiste, in una contraddizione non sanata, con una prospettiva «esclusivistica e verticale, per cui solo lo stile sommo e i corrispondenti contenuti sono degni dei *doctores illustres* forniti di *scientia* e *ingenium*» (prospettiva sottolineata anche da Folena 2002, 206). La centralità di una struttura verticale e gerarchica, imposta dal criterio della *conuenientia*, è probabilmente influenzata dagli schemi dei trattati di *ars dictandi*, che contenevano lunghe e dettagliate esemplificazioni relative alle diverse componenti di un'epistola da scegliere in conformità con il livello sociale dello scrivente e del destinatario.

Il criterio di un adeguamento socio-stilistico – e dunque di un rapporto di *conuenientia* tra formule e stile da una parte, e livello sociale del mittente e del destinatario dall'altra – è fondamentale lungo tutta la storia del *dictamen*: basti pensare che le prime, frammentarie esperienze di formalizzazione di una tecnica di scrittura epistolare, ossia la sezione intitolata *De epistolis* nell'*Ars rhetorica* di Giulio Vittore (fine IV secolo) e un breve paragrafo conservato in un manoscritto settecentesco di Monte Cassino, si concentrano proprio su questo aspetto.³⁹ La *Summa de arte dictandi* attribuita a Goffredo di Vinsauf riassume in maniera molto chiara questo criterio:

sicut enim distincte sunt persone, sic distinctos debemus habere stilos, ad exprimendos uarios hominum mores, diuersa officia, dissimiles dignitates: rusticum incomposite decet loqui, militem curialiter, litterato loquendum est subtilius, et obtusius illitterato.

³⁹ Ne discute Murphy 1983, 280 ss. Sulla costruzione di queste gerarchie sociali nei trattati di *ars dictaminis* cf. soprattutto Constable 1977.

Ita debet dictator uerba singulorum conditionibus conformare, ut in epistola, uelud in speculo tersiore, mittentis persone conditio possit legi. (Licitra 1966, 910)

Tale criterio era stato poi applicato al contesto comunale nell'*Ars dictaminis* di Mino da Colle Val d'Elsa e in quella di Giovanni di Bonandrea. Mino riadatta il principio della *convenientia* in modo da farlo aderire meglio alla struttura sociale del comune cittadino, includendo i ceti professionali e accademici e allestendo una casistica di possibili scambi tra classi (Wieruszowski 1971, 365-7); Giovanni di Bonandrea, invece, rivoluziona l'impostazione sociale gerarchica della *salutatio* introducendo come criterio quello dell'*habitus*, la qualità morale o professionale del destinatario:⁴⁰ «il passaggio è insomma da un *dictamen* gerarchico a un *dictamen* comunalizzato, tale da fare spazio all'emergere dei ceti e delle professioni, aperto ad accogliere nella griglia documentaria una pluralità di destini e di fortune» (Artifoni 1993, 174).

Anche in questioni apparentemente così tecniche e strutturali, dunque, il trattato dantesco è impregnato di preoccupazioni sociologiche e politiche, che prendono le mosse da un coinvolgimento autobiografico molto intenso, tanto a livello di carriera poetica, quanto a livello di impegno civile.⁴¹ Non solo Dante allega degli esempi di prosa ritmata latina composti *ad hoc* per dimostrare le proprie competenze e per lasciare un segno personalissimo, ancorché frammentario e nascosto, su una materia di natura tecnica⁴² – un'operazione che, seppur con ben altre riuscite letterarie, si trovava già in diversi manuali di poetria e di *dictamen*; ma a questa prassi esemplificativa si aggiunge una celebrazione *ex post* della lirica volgare, che dalla poesia amorosa della loda si estende alle più recenti canzoni della *rectitudo* (Mengaldo 1979, 4), che sviluppavano lo stesso motivo dell'esilio e gli stessi toni al contempo gravi e patetici.

⁴⁰ Su Giovanni di Bonandrea, oltre all'edizione critica curata da Arcuti 1993, cf. Banker 1974; Lorenzi 2017; Bischetti 2020; 2022.

⁴¹ Sulla natura politica di *De vulgari*, piuttosto trascurata in favore della prospettiva retorica dagli studi di Mengaldo e molto rivalutata in anni recenti, cf. Rosier-Catach 1997b; Imbach 2009; Imbach, Rosier-Catach 2011; il portato di tali significativi contributi all'interpretazione complessiva del trattato è accolto e argomentato in Tavoni 2011a, 1068-9. I legami tra le teorie poetico-politiche del *De vulgari* e la restante produzione dantesca sono analizzati in Honess 2007. Per un approfondimento del legame tra riflessione sulla parola e politica, cf. Artifoni 1993, 160-6.

⁴² E tuttavia il giudizio dei critici sul latino di Dante in questi esempi è stato per lo più negativo; si veda ad esempio quel che ne scrive Nencioni (1967, 123): «quando scrive in latino, quali che siano i suoi principi e propositi teoricamente enunciati, Dante è molto più sotto l'impero della regola e il peso della disciplina retorica, di quanto non sia nello scrivere volgare; il suo margine di ribellione, di innovazione è incomparabilmente minore della zona di accettazione, di passività».

2.3.4 *Cum suprema venemur: canoni e contesti*

L'impostazione teleologica, implicita in questo livello di evoluzione, rende conto anche della sovrapposizione di latino e volgare e di prosa e poesia. I commentatori hanno notato, infatti, che c'è una sorta di conflitto di valori tra questo passaggio e altri luoghi del *De vulgari*: altrove Dante ha dichiarato la priorità della poesia sulla prosa e sostenuto che la seconda è modellata sulla prima,⁴³ mentre in questo VI capitolo sono le norme tratte dall'analisi retorica della prosa a essere applicate alla valutazione della poesia. Per spiegare questa apparente contraddizione, Fenzi (2012a, 182) da un lato adduce la disponibilità di un modello trattatistico, quale quello delle *artes dictaminis*, in cui è la prosa latina a fornire i modelli didatticamente più efficaci, e dall'altro evidenzia la volontà dantesca di «introdurre nel volgare l'alta nobiltà lessicale e sintattica del latino». Oltre ai propri esempi, a sancire questa osmosi di poesia e prosa Dante costruisce, sul finire del capitolo, un canone di autori latini che comprende tanto i grandi poeti tragici, quanto i grandi prosatori:

et fortassis utilissimum foret ad illam habituandam regulatos vidisse poetas, Virgilium videlicet, Ovidium Metamorphoseos, Statium atque Lucanum, nec non alios qui nisi sunt altissimas prosas, ut Titum Livium, Plinium, Frontinum, Paulum Orosium et multos alios quos amica sollicitudo nos visitare invitat. (*DVE* II, vi, 7)

Tale selezione desta più di una perplessità non solo per l'accostamento di poesia e prosa, ma anche per il ruolo incomparabilmente minore che i prosatori, e specialmente Frontino e Orosio, avevano nello studio degli *auctores* classici.⁴⁴ Per comprendere il senso di questo canone latino bisogna considerare anche quello ancor più sorprendente che lo precede. Dopo aver esemplificato lo stile *sapidus et venustus etiam et excelsus*, Dante specifica che *hunc gradum constructionis excellentissimum nominamus, et hic est quem querimus cum suprema venemur, ut dictum est*, e che *hoc solum illustres cantiones inveniuntur contexte* (*DVE* II, vi, 5-6). A questa affermazione segue una catena di undici canzoni considerate esemplificative dello stile sublime, su cui la critica si è interrogata a lungo. Prima di riflettere sulle motivazioni alla base di questa seconda selezione, completamente taciute da Dante, può essere interessante soffermarsi su come è strutturato questo capitolo così cruciale nel progetto del *De vulgari*.

⁴³ Come è stato detto ad esempio in *DVE* II, I, 1: *ipsum prosaycantes ab avientibus magis accipiunt et quia quod avietum est prosaycantibus permanere videtur exemplar, et non e converso - que quendam videntur prebere primatum*.

⁴⁴ Riprende la questione, offrendo qualche ulteriore notizia documentaria relativa ai fondi manoscritti di Santa Croce, Brunetti 2016, 248-51.

I primi paragrafi sono contraddistinti da una prassi normativa rigorosa, in cui ciascun elemento viene prima definito, poi diviso in ulteriori sottocategorie ed esemplificato; questa parte prescrittiva culmina in un secondo momento di natura interpretativa, in cui Dante giustifica a posteriori ciò che non può essere oggetto di una norma stabilita a priori, facendo dell'auto-esegesi sulla propria poesia e sulla tradizione in cui questa si colloca (Abramé-Battesti 1994, 69-71). La consapevolezza critica che il poeta ha della propria scrittura ambisce dunque a costruirsi come tecnica: in breve, «si potrebbe dire che Dante nel *De vulgari eloquentia* teorizza quella che fu la propria esperienza artistica» (Di Capua 1959, 2: 348). In questo modo la suddivisione dei manuali di *ars dictandi*, che giustapponevano nella maggior parte dei casi una prima parte prescrittiva e una *summa* di epistole esemplari, viene impiegata in un progetto intellettuale molto più ambizioso e sofisticato: da critico militante qual è sempre, Dante inserisce la lirica volgare nel quadro di una serie di norme tecniche legittimate dalla trattatistica latina, ma non si accontenta, come da tradizione, di combinare le norme emanate dalle *auctoritates* del canone classico con il modello offerto dai propri esempi latini, dando invece risalto soprattutto alla più recente e nobile esperienza della poesia volgare.

Tale poesia non culmina più, come nella *Vita nova*, nella coppia Dante-Cavalcanti, sostituita dalla nuova coppia Cino-Dante che domina il trattato latino; per spiegare la presa di distanza dal *primo amico*, i critici hanno ipotizzato tanto una crescente divergenza in merito alla concezione d'amore e alla necessità di frequentare la cultura latina,⁴⁵ quanto l'emergere di necessità di ordine politico: se il *De vulgari* appare legato, in forme più o meno pronunciate, all'ambiente bolognese, ragioni di opportunità potevano spingere Dante a esibire la sua amicizia con un altro poeta esiliato che godeva di grande prestigio ed era molto ben inserito nella città felsinea. I criteri di selezione del canone volgare sono comunque difficili da individuare: Tavoni e Chersoni (2012-13), confermando le analisi più impressionistiche di Di Capua (1959, 2: 226-51) e Pazzaglia (1967), hanno condotto un'analisi linguistica sulla sintassi di questi componimenti, contestando almeno in parte la lettura di Forti (2006, 115-16) secondo cui il carattere comune a questi componimenti sarebbe il ricorso alla *transumptio*. I risultati sembrano indicare che l'aspetto qui privilegiato sia quel-

⁴⁵ Così Mengaldo 1979, 17; Fenzi (2012a, Lv) aggiunge che lo scontro trova uno dei suoi punti di massima evidenza nella scelta di consacrare Cino, e non Guido, come cantore della *venus*, e ritiene che una spia di questa implicita polemica nei confronti della concezione dell'amore cavalcantiana risieda nel fatto che entrambe le citazioni di *Donna me prega*, canzone manifesto dell'amore *accidens* e mortifero, sono immediatamente accostate a canzoni di Dante, «quasi a sterilizzarne i contenuti mediante testi così esemplari di una diversa concezione d'amore».

lo di una struttura del periodo organizzata per «nessi argomentativi ben distribuiti [...], effetto di una visione razionale, programmata, dominata, dell'argomentazione» (Tavoni, Chersoni 2012-13, 151), in opposizione a una struttura, attestata nei componimenti di Guittone, «associabile a un accumulato incontrollato di aggiunte che prende il sopravvento sullo scrivente», e in generale dalla celebrazione di una poesia più equilibrata a livello sintattico (151).

Come già era avvenuto nella *Vita nova* (§ I.1.2.6), infatti, il nuovo canone volgare che Dante intende stabilire si fonda anche sull'esplicitazione degli esclusi. Il bersaglio principale è Guittone d'Arezzo insieme ai suoi seguaci, accusati di non essersi mai liberati di scorie plebee, tanto a livello di lessico, quanto a livello di costruzione del periodo: *subsistant igitur ignorantie sectatores Guictonem Aretinum et quosdam alios extollentes, nunquam in vocabulis atque constructione plebescere desuetos* (DVE II, vi, 8). Ma una virulenta invettiva era stata già formulata in merito alla *constructio incongrua*, laddove Dante esclamava: *pudeat ergo, pudeat ydiotas tantum audere deinceps ut ad cantiones prorumpant: quos non aliter deridemus quam cecum de coloribus distinguentem* (DVE II, vi, 3), alludendo alla presunzione di coloro che osano comporre nella forma metrica più elevata, la canzone, senza dominare nemmeno il livello più semplice di costruzione sintattica. L'accusa, come hanno notato alcuni dei commentatori, richiama quella mossa da Cavalcanti allo stesso Guittone: *nel profferer che cade 'n barbarismo | difetto di saver ti dà cagione* (Rime XLVII, vv. 5-6). Agli occhi di Dante, dunque, il poeta aretino e i suoi imitatori esibiscono due gravi difetti: da un lato la scarsa padronanza della forma espressiva più alta, che degenera in oscurità e vacuità, e dall'altro, sembra di intuire, la scarsa frequentazione degli *auctores* classici, che li rende ignoranti; Guittone e i guittoniani non riescono insomma a raggiungere quella solida identità di contenuto e forma che il *De vulgari* aveva celebrato come massimo obiettivo del poeta (Di Capua 1959, 2: 312).

Attaccando Guittone, Dante sembra voler creare un paradigma storico-critico in cui gli autori della sua cerchia, eliminata la mediazione dei cosiddetti siculo-toscani, sono direttamente legati ai poeti della corte federiciana, celebrata nel primo libro tanto a livello artistico, quanto a livello politico. Anche tale scelta di legittimazione culturale e politica avvicina questa sezione del trattato latino al mondo dell'*ars dictaminis*, che presso la corte siciliana aveva conosciuto un momento di grandissimo sviluppo, e che aveva stabilito una connessione cruciale tra la capacità di dominare un codice letterario sofisticato e il prestigio culturale e politico, come vedremo meglio nella seconda parte di questo capitolo. Su questo aspetto, tuttavia, le opinioni degli ultimi due commentatori del *De vulgari* divergono: mentre Tavoni (2011a, 1113-16; 2015, 96-103) assegna al pubblico bolognese un primato assoluto nella composizione del trattato, e ancora

dunque l'orizzonte della sua ricezione allo *Studium* felsineo e ai cultori di *ars dictaminis* che intorno a esso orbitavano, Fenzi (2012a, xxiii-xxiv) propende invece per una lettura eminentemente ghibellina e sovra-municipale dell'opera.

Se ragioni di ordine biografico rendono plausibile che al soggiorno bolognese possa essere legata almeno parte della composizione dell'opera, e se Bologna e i poeti locali ricevono certo un trattamento di favore nel corso del primo libro, la «catena di 'eccellenze' tra loro intimamente collegate e congruenti» (Fenzi 2012a, xxxv) – cioè volgare illustre, *magnalia*, stile tragico, canzone, e via dicendo – delinea un selezionatissimo gruppo di poeti, dando al trattato un'impostazione gerarchica anti-municipale (xxxv). Nel disegno politico e culturale del *De vulgari*, insomma, sembra esserci una prospettiva imperiale; cominciano anche ad affiorare i primi segni di quella polemica anti-fiorentina che animerà tutta la produzione dell'esilio: in questi anni la preoccupazione di Dante è costruirsi un nuovo ruolo di *cantor rectitudinis* che gli permetta di fuoriuscire dall'ambito municipale e comunale in cui si era mosso fino a quel momento, e in cui ancora si muovevano Guittone e i suoi. Rispetto alla *Vita nova*, dove Dante sembrava interessato a forgiarsi un'identità intellettuale strettamente letteraria, elitaria e fiorentina, il Dante del *De vulgari* si posiziona dunque in una dimensione più ampia, nella quale punta ad accreditarsi come teorico, oltre che come poeta, e in cui ambisce a fondare scientificamente la produzione artistica sua e dei poeti che percepisce come affini, collocandola all'apice di un processo storico e stilistico e inserendola in una rigida gerarchia di valori artistici, morali e politici. Nel trattato non è più sufficiente trarre legittimazione dal modello degli *auctores* classici: Dante va ora alla ricerca di un modello linguistico e letterario che sia radicato in una storia linguistica universale e sistematizzato dal ricorso a criteri consustanziali all'umano (come nel caso dei *magnalia*, giustificati con il riferimento alle tre potenze dell'anima), o comunque da una serrata catena di definizioni, classificazioni e ragionamenti.

All'interno di questo progetto, la cultura dettatoria è un terreno di riferimento privilegiato proprio per il doppio filo bolognese e siciliano: quale che sia l'importanza che si vuole attribuire ai due contesti – e se il primo è certo importante, soprattutto biograficamente, anche il secondo deve essere tenuto in considerazione –, in entrambi Dante poteva trovare elementi congeniali a questa fase della sua biografia personale, politica e artistica. Nel periodo di composizione del *De vulgari*, peraltro, Dante doveva verosimilmente maturare quella padronanza della tecnica epistolare che gli avrebbe procurato, in quegli anni e in quelli successivi, gli incarichi cancellereschi che gli avrebbero garantito sostentamento e protezione. L'ambiente felsineo era l'ideale per approfondire il versante teorico dell'*ars dictaminis*, dato che i maggiori rappresentanti della stagione primo-

duecentesca avevano gravitato attorno a Bologna e che qui ancora si leggevano e trasmettevano le loro opere.

Tali opere costituivano un sapere egemonico capace di plasmare la *forma mentis* degli intellettuali, costringendoli «a 'pensare' la scrittura volgare secondo i dettami e gli schemi del *dictamen* latino» (Montefusco 2019, 39). Dalla teoria del *dictamen* ivi sviluppata Dante poteva trarre molti elementi di estremo interesse per il suo progetto, a partire da una profonda rivisitazione della retorica classica, finalmente aggiornata in termini di evoluzione linguistica, gusto letterario e retroterra sociale. Lo sviluppo della dottrina del *cursus*, infatti, rappresentava un importante adattamento prosodico (legato al passaggio da un sistema quantitativo a uno ritmico) e sintattico (dovuto alla sempre maggior influenza della sintassi volgare su quella latina); l'abbandono pressoché definitivo della trattazione su *memoria* e *actio*, aspetti legati alla dimensione oratoria della retorica classica, e lo spazio sempre maggiore accordato alla casistica dell'*exordium* e della *petitio* sanciva l'importanza assunta dal discorso scritto sull'orale, e al tempo stesso garantiva un terreno ideale per quella confluenza di poetica e retorica già avviata dalle poetrie. Pur ponendosi sotto l'*auctoritas* delle opere ciceroniane, ampiamente riprese ma riadattate al contesto municipale, i teorici del *dictamen* ridimensionavano il peso degli autori classici, introducendo sempre più spesso esempi biblici e patristici, che testimoniavano non solo la consuetudine ormai secolare con le Scritture, ma un vero e proprio aggiornamento del gusto letterario (vedi § I.2.4.2). Infine, l'enorme spazio accordato agli esempi, e all'interno di questi all'adeguamento della scrittura alla condizione sociale dello scrivente e del destinatario, vale come preziosa testimonianza di una diffrazione stilistico-sociale sempre maggiore, sempre più consapevole e sempre più codificata, ma anche, più in generale, come spia della progressiva professionalizzazione della scrittura.

La corte federiciana, d'altra parte, aveva tradotto in atto queste potenzialità teoriche e le aveva integrate con altre caratteristiche peculiari. L'esperienza della scuola poetica siciliana aveva consacrato l'importanza di un esclusivo ceto di giuristi e poeti, che tramite le loro profonde competenze scientifiche e letterarie garantivano a sé stessi e alla propria corte un prestigio culturale che mirava a consolidare quello politico. Il corpus di testi dettatori e poetici prodotti presso la cancelleria federiciana manteneva ancora la fama, decenni dopo, di uno splendore letterario e filosofico non più replicato; la poesia, la scienza e la lingua della politica erano state ed erano ancora fortemente influenzate da queste opere. A questo periodo così rigoglioso da un punto di vista culturale e politico Dante guardava con una certa nostalgia negli anni delle aspre lotte comunali, della vacanza imperiale e della compromissione sempre maggiore dell'autorità papale. Per questo l'idea di una precisa gerarchia sociale e

letteraria e di una lingua sovra-municipale raffinata, canonizzata e sottratta alla variabilità diatopica, diacronica e diastratica doveva permettergli di sognare che i poeti che tale lingua adoperavano potessero costituirsi come membri di un'élite dispersa, ricreando letterariamente e culturalmente quello che le evoluzioni politiche e sociali degli ultimi decenni avevano distrutto.

2.4 Il linguaggio figurato nell'*ars dictaminis*

La tradizione dell'*ars dictaminis* ha ricevuto negli ultimi decenni crescente attenzione da parte degli studiosi, che in alcuni casi sono giunti a considerarla una disciplina con aspirazioni egemoniche, soprattutto nell'arco di tempo che va dall'inizio del XIII secolo al 1260.⁴⁶ La prassi epistolare ebbe un peso fondamentale per la comunicazione personale e istituzionale lungo tutto il Medioevo, ma a partire dalla fine dell'XI secolo la creazione e l'espansione degli stati nazionali da un lato e la lotta per le investiture dall'altro diedero un nuovo impulso alla fondazione di cancellerie che ne gestissero gli interessi politici e amministrativi e che permettessero ai diversi organi governativi di comunicare tra di loro per esercitare ciascuno la propria influenza, soprattutto nel caso dello scontro tra Chiesa e Impero: la cancelleria papale per prima comprese le potenzialità di un rinnovamento della retorica che, complice la contaminazione con le tecniche parenetiche che si andavano sviluppando nello stesso periodo, potesse piegare i moduli ortatori della predicazione a fini politici; la rivale cancelleria imperiale non poté che adattarsi ed elaborare una propria scuola (Rubinstein 1945, 28 ss.). Si creò di conseguenza l'esigenza di una figura che riunisse in sé competenze giuridiche e una buona padronanza della scrittura in bello stile; dati i vantaggi pratici di questa formazione, il *dictamen* si impose, seppure a fasi alterne, sugli altri ambiti della formazione retorica.⁴⁷

Diversi aspetti poterono concorrere all'egemonia assunta dal *dictamen*: innanzi tutto, insieme al diritto e alla teologia, era uno dei tre corsi di studio che permettevano l'accesso a una carica, ed era perciò insegnato diffusamente in scuole cattedrali e monastiche, ol-

⁴⁶ Per l'egemonia dell'*ars dictaminis*, cf. Grévin 2015c; per un regesto completo di studi ed edizioni di testi dettatori, cf. Grévin 2015a; per un catalogo dei manoscritti latini di trattati di *ars dictaminis*, cf. Felisi, Turcan-Verkerk 2015. Sull'*ars dictaminis* e sulla sua storia, cf. almeno Wieruszowski 1971, 359-77; Constable 1976; Murphy 1983, 223-304; Camargo 1991; Artifoni 1993; Morenzoni 1994; Witt 2001, 1: 1-35; Grévin 2008b; 2012; Hartmann 2013; 2015a; 2015b; Broser 2015; Delle Donne 2015; Montefusco, Bischetti 2018.

⁴⁷ Grazie all'assorbimento della retorica ciceroniana (di cui discute Camargo 1991, 19), il *dictamen* nel XIII secolo veniva identificato con la retorica *tout court*: Witt 2011, 1: 24-5; Grévin 2012, 177.

tre che nelle università. Non possediamo informazioni sempre precise sulle modalità e i luoghi di insegnamento di tale disciplina, ma è probabile che fosse inserita come fase propedeutica dell'istruzione notarile e giuridica, complementare rispetto all'insegnamento del diritto. Dopo un certo numero di oscillazioni in termini di valore e riconoscimento istituzionale, alla fine del XIII secolo l'*ars dictaminis* conobbe il suo periodo di massimo splendore: era insegnata presso l'Università di Bologna, in *studia* particolari, nonché come prolungamento delle scuole di grammatica e come insegnamento privato a livello locale (Grévin 2012, 181-8).

La cultura dettatoria assunse presto un peso importante anche nell'elaborazione delle pratiche politiche e nello sviluppo della civiltà comunale: in quegli anni «interrogarsi su come andava scritta un'epistola significava interrogarsi su un luogo strategico di elaborazione della politica e dell'immagine comunale» (Artifoni 2016, 7). Da un lato la società duecentesca si trovò a riflettere intensamente sulle conseguenze morali e sociali della parola, attribuendo un valore positivo alla comunicazione e allo scambio sociale; dall'altro gli esperti delle *artes sermocinales*, e del *dictamen* soprattutto, puntarono a esibire le proprie capacità attraverso rigide codifiche teoriche e raffinatissime pratiche scritte, fino a presentarsi come un gruppo esclusivo e insostituibile di professionisti e sapienti (Artifoni 1993, 159-66; Hartmann 2015b). Attraverso l'*ars dictaminis*, così legata fin dalle sue origini all'universo diplomatico e legale, la politica riusciva a derivare dalla retorica «una forte carica di autorità e un andamento che si può definire sapienziale» (Artifoni 1993, 175, ma cf. più in generale 174-82).⁴⁸ Questo fenomeno, tuttavia, non fu diffuso egualmente ovunque: contro questa sacralizzazione del *dictamen*, esperienze comunali come quella della Firenze di metà Duecento si fondarono su una spinta divulgativa che dava alla retorica il primato tra le discipline politiche. Il profondo portato etico e civile della disciplina, sentita lungo tutto il Medioevo come strumento di risoluzione dei conflitti e di gestione della vita pubblica (Bartuschat 2002, 39), trovò una nuova declinazione nel recupero dell'antropologia politica di Aristotele: grazie all'enorme importanza assunta dall'oratoria e dall'epistolografia politiche e civili, gli intellettuali toscani si presentarono come impegnati nella divulgazione di un sapere utile, piuttosto che come detentori di un sapere elitario (Artifoni 2016, 21). Di una generazione più giovane rispetto ai grandi maestri bolognesi che si erano distanziati da Cicerone e dalla retorica classica, i prin-

⁴⁸ Nel corso del Duecento l'importanza sempre maggiore assunta da tali connotazioni politiche e sociali del *dictamen* contribuì alla progressiva creazione di due branche che si resero infine autonome, ossia l'*ars arengandi* o *concionandi*, che si occupava delle pratiche oratorie, e l'*ars notariae*, incentrata sugli aspetti più strettamente giuridici e diplomatici (per cui cf. Witt 2015).

cipali esponenti di questa tendenza, Brunetto Latini e Bono Giamboni, si occuparono di promuovere le Retoriche ciceroniane presso un pubblico vasto che non padroneggiava il latino (§ I.2.4.4). La *Rettorica* e il *Tresor* del maestro di Dante, con la loro celebrazione di Cicerone e della Roma repubblicana, offrono un'alternativa nettamente diversa rispetto alle ideologie pontificie e imperiali – ed è facile vedere quanta importanza questi insegnamenti dovevano avere per Dante.⁴⁹

In terzo luogo, come causa e conseguenza di tale egemonia, il *dictamen* riuscì ad assorbire diverse tradizioni, sintetizzandole in una disciplina che contemperava prassi e teoria. Innanzi tutto, i trattati di arte epistolare si costruirono sulla stratificazione delle più diffuse raccolte di epistole e di pamphlet politici, che venivano spesso copiati e commentati non tanto per il loro contenuto, ma perché ritenuti modelli di bello stile. Accanto a questa tradizione, i manuali di grammatica fornirono a quelli di *ars dictandi* molte nozioni, soprattutto in relazione alla sintassi, ai tropi e al commento degli *auctores*, e furono a loro volta integrati da questi ultimi, che ne ampliarono le carenti discussioni sulla *compositio*; anche le *artes poetriae* furono in larga parte riassorbite dai manuali di *dictamen*, grazie alla distinzione tra *dictamen metricum*, *prosaicum* e *rithmicum*. Infine, un peso notevole ebbero gli insegnamenti giuridici, perché chi si formava in diritto doveva padroneggiare la scrittura epistolare, ma anche perché la carriera legale prevedeva una capacità esegetica complementare rispetto a quella richiesta per leggere gli *auctores*, da esercitare sui testi canonici; se il diritto aveva già legami stretti con la retorica grazie all'attenzione accordata da entrambe le discipline alla persuasione, la retorica rimase però il terreno principale su cui si costruirono le teorie dettatorie, come dimostra l'ampio uso che i *dictatores* fecero delle Retoriche ciceroniane.⁵⁰ Grazie a questi fattori, la pratica dell'arte epistolare e la padronanza dei suoi codici furono elevati a ideologia stilistica, e perciò coltivati come strumenti di legittimazione e di riconoscimento reciproco all'interno di una cultura che esaltava la scrittura non solo come strumento dell'autorità giuridica o politica, ma anche come valore in sé e per sé (Grévin 2015c, 18; Hartmann 2015b).

Questa cultura non poteva riuscire estranea a Dante, fiero sostenitore del ruolo politico e sociale della parola e autore sempre desideroso di esibire le proprie capacità di scrittura; inoltre gli incarichi politici, diplomatici e cancellereschi che fu chiamato a svolgere nel corso della sua vita rendevano certamente necessaria una formazione in *ars dictaminis*, che è infatti testimoniata tanto dagli esempi det-

⁴⁹ Sull'impronta politica, e segnatamente comunale, del progetto di Brunetto Latini, cf. Mabboux-Sutton 2013; Montefusco 2017; 2021.

⁵⁰ Sulle tradizioni confluenti nel *dictamen*, cf. Patt 1978, 148-53; Grévin 2015c.

tatori inseriti nel *De vulgari* (§ I.2.3.3), quanto dall'adesione alle regole della disciplina nelle epistole.⁵¹ Se Petrarca riteneva che Dante e suo padre fossero accomunati dalla sorte, dall'ingegno e dagli studi (*Fam.* XXI 15, 22, per cui cf. Tanturli 1985, 201), possiamo ritenere che l'Alighieri avesse in qualche modo intrapreso la fase preparatoria degli studi notarili, arrivando a sviluppare uno stile epistolare simile a quello di Petrarco (Brunetti 2016, 228-31). L'ipotesi più verosimile è dunque che Dante abbia ricevuto a Firenze un'istruzione elementare in ambito di grammatica, retorica e arte notaria, e che a quest'ultima fosse introdotto anche da Brunetto Latini (Inglese 2015, 82); in aggiunta, Bologna aveva contribuito in maniera determinante alla formazione di Brunetto (Alessio 2015, 16-17), perciò sembra del tutto naturale che lo scambio tra le due città proseguisse anche durante gli anni dell'esilio di Dante, e che nella città emiliana il poeta potesse approfondire ulteriormente i propri studi.

Il probabilissimo incontro di Dante con la tradizione del *dictamen* aveva certamente veicolato degli insegnamenti molto importanti in relazione alla metafora e al linguaggio figurato, sia dal punto di vista della prassi compositiva (cf. Grévin 2020a; 2020b), sia dal punto di vista teorico, come si vedrà nelle prossime pagine. In quanto tecnica di scrittura latina, imparentata quando non coincidente con la retorica, l'*ars dictaminis* assegnava ampio spazio al trattamento delle figure, come già avveniva nella tradizione delle *artes poetriae* (§ I.1.4). I punti di intersezione tra le due discipline sono molti, specialmente all'altezza di quella generazione di *dictatores* che Grévin considera l'apogeo teorico del *dictamen*, vale a dire quelli attivi a Bologna intorno al 1230.

La struttura tipica dei manuali di *ars dictandi* prodotti in questo periodo - che fossero seguiti o meno da raccolte di lettere modello - si articolava sulla pentapartizione dell'epistola derivata dalla retorica ciceroniana, e insisteva soprattutto sui momenti più formulari della *salutatio*, dell'*exordium* e della *conclusio*, dato che le fasi centrali della *narratio* e della *petitio* erano troppo legate al contesto specifico della singola epistola per essere sufficientemente codificate. Come risulta dalle definizioni di *dictamen* allegate in esordio da quasi tutti i trattatisti, la tecnica dettatoria si fondava sull'innesto di una teoria retorica dell'ornamento stilistico su una base grammaticale legata al principio inderogabile della correttezza. Tale presupposto

51 Già Marigo (1957, xxxviii) dava per certa tale formazione, che riteneva cominciata a Firenze in gioventù e approfondita a Bologna nei primi anni dell'esilio; gli studi sistematici di Di Capua (1959) e Pazzaglia (1967) hanno ulteriormente corroborato questa ipotesi, abbracciata senza eccezione da tutti gli studiosi e commentatori del *De vulgari*, e negli ultimi anni sottoposta a nuove e sistematiche indagini, soprattutto grazie ai commenti alle epistole di Baglio (2016) e Grévin (2022) e alle ricerche di Grévin (2020a; 2020b) e Montefusco (2020).

di correttezza non stupisce se si considera che molti manuali di *ars dictaminis* erano composti da maestri di grammatica, e che lo scopo pragmatico della comunicazione epistolare rendeva imprescindibile un'ottima comprensione del testo; l'importanza accordata a ornamenti stilistici che sono, di fatto, deroghe esteticamente motivate rispetto all'uso proprio e consueto della lingua si spiega con l'emminente scopo persuasivo della retorica, e rimanda più in generale a quella tendenza a elaborare un linguaggio elitario e auto-legittimante di cui abbiamo fatto menzione.

Un aspetto evidente della continuità tra il *dictamen* e la retorica classica è legato ai generi del discorso. Un primo impulso in questo senso proviene da Agostino, che nel IV libro del *De doctrina christiana* (per cui vedi § I.3.5.1) aveva creato un precedente fondamentale per lo sviluppo di un *genus medium* fondato sulla *laudatio* di Dio e sulla *vituperatio* del peccato - un genere che richiama da vicino molte delle più importanti scelte stilistiche della *Commedia*, come vedremo nella seconda parte di questo libro (§ II.2.3.2); portando a maturazione tale preferenza, l'*ars dictaminis* si mostrò interessata soprattutto al genere epidittico:

destinato in primo luogo a *delectare*, esso aveva per oggetto la *laudatio* e la *vituperatio* ed era dominato dall'*elocutio*: ricco e curato nell'apparato retorico di tropi e figure e nella *structura*, nell'ambito della prosa medievale veniva sostanzialmente ad assorbire gli altri due *genera* (*tenue-subtile* destinato a *docere-probare* e *grande-sublime* destinato a *flectere*) e a sovrapporsi al concetto stesso di *dictamen prosaicum*. (Leoncini 2007, 527)

All'interno di una teoria della *narratio* così impostata si trova la discussione di alcuni elementi dell'*elocutio*, compresi i precetti sul *curus*, sui *colores* retorici e sulla costruzione dei periodi; i manuali che affrontano in maniera più completa e sistematica il motivo dei *colores* derivano principalmente dal IV libro della *Rhetorica ad Herennium*, talvolta mediato, come nel caso del *Candelabrum* di Bene, dalla *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf. C'è però una particolarità nello sviluppo delle teorie sul linguaggio figurato elaborate in questi testi, ed è l'eccezionale spazio accordato alla *transumptio*: è questa la grande novità che, insieme alla dottrina del *curus*, avrebbe dato forma alla mutazione teorica dell'*ars dictaminis* prodottasi negli anni 1180-1210. Il termine, del tutto assente nei trattati del XII secolo, conquista la scena all'inizio del secolo successivo, probabilmente importato dal dominio della riflessione esegetica e dell'analisi grammaticale (Grévin 2015c, 66-7; vedi § I.1.4). Grazie alla *transumptio* i *dictatores* avvolgono la propria scrittura in un'aura sacralizzante e profetica, influenzata dalla nuova cultura esegetica che si sta sviluppando in quegli anni e dalla diffusione non solo delle correnti gioa-

chimite, ma anche dei sermoni di crociata, e perciò permeabile ai toni apocalittici del grande scontro tra Federico II e il Papato (Grévin 2015c, 35). Il riconoscimento sociale di questa classe professionale dipendeva dunque dal dominio di un insieme di tecniche discorsive che si appoggiavano sulla manipolazione del testo biblico e sulla capacità di interpretarlo metaforicamente:⁵² la curia pontificia si presentava come l'unica interprete autorevole e ortodossa della storia umana, e alle cancellerie comunali e imperiali non restava che contenderle questo monopolio interpretativo imitando in chiave antagonista il modello papale. Gli elementi che sostanziano questo avvicinamento tra retorica, diritto ed esegesi sono dunque molti, e si possono individuare sia nei trattati di *ars dictandi* che ripercorreremo nelle prossime pagine, sia nelle raccolte di *dictamina* studiate da Grévin (2015c; 2016). Per integrare le sue analisi sul versante prescrittivo sarà fondamentale recuperare da un lato il rapporto delle *artes dictandi* con la *Poetria nova*, che per prima aveva imposto il concetto di *transumptio* nell'ambito della riflessione poetico-retorica (§ I.1.4.2), dall'altro quello con la *Rhetorica ad Herennium*, da cui deriva a Goffredo di Vinsauf l'idea di isolare i dieci tropi principali e di farli oggetto di una trattazione speciale, e a cui tornerà un maestro sistematico come Bene da Firenze (§ I.2.4.2).

Riprendiamo il IV libro del trattato pseudo-ciceroniano, *auctoritas* retorica fondamentale lungo tutto il Medioevo, già introdotto nel capitolo precedente (§ I.1.4). L'autore, dopo aver giustificato la scelta di coniare esempi propri per accompagnare i precetti (*Ad Her.* IV, 1-10), si occupa in questo libro di insegnare a *ornare elocutionem* (IV, 1), e comincia con il distinguere i *tria genera* o *figurae* in cui si realizza ogni orazione *non vitiosa*, vale a dire *gravis*, *mediocris* e *extenuatus* (IV, 11). Quale che sia lo stile scelto, ogni *elocutio* deve dispiegare tre caratteristiche per essere *commoda et perfecta*: *elegantia*, *compositio*, *dignitas* (IV, 17). L'*elegantia* ha a che fare con l'espressione pura e perspicua, e prevede la *latinitas* e l'*explanatio*, ossia in primo luogo un uso corretto e diretto del linguaggio, senza solecismi né barbarismi, e in secondo luogo un discorso piano e intellegibile, che impiega termini correnti e propri (*Ad Her.* IV, 17); la *compositio* è quella *verborum constructio quae facit omnes partes orationis aequabiliter perpolitae* (IV, 18) di cui abbiamo già parlato (vedi § I.2.3.3). La *dignitas*, infine, si ottiene una volta evitati i possibili vizi del discorso; si presenta come *quae reddit ornatam orationem varietate distinguens* (IV, 18) e comprende *verborum exornationes* e *sententiarum exornationes*: le prime sono ornamenti compresi nel raffinamento della lingua stessa, mentre le seconde pertengono all'idea:

⁵² Un atteggiamento che deve aver profondamente colpito e influenzato Dante, come testimoniano le sue epistole politiche: cf. soprattutto Brilli 2014; Falzone, Fiorentini 2017; Montefusco 2020; Grévin 2020a; 2020b; Tomazzoli 2020a; 2020b.

verborum exornatio est quae ipsius sermonis insignita continetur perpolitio. Sententiarum exornatio est quae non in verbis, sed in ipsis rebus quandam habet dignitatem. (*Ad Her.* IV, 18)

In questo schema, l'autore del trattato colloca poi 45 *verborum exornationes*, tra cui si distinguono 10 *tropi*, e 19 *sententiarum exornationes*, e spiega di aver separato i dieci tropi dal resto perché appartengono tutti a una stessa classe, avendo in comune l'allontanamento dal significato ordinario.⁵³ I tropi così descritti sono l'onomatopea, l'antonomasia, la metonimia, la perifrasi, l'iperbato, l'iperbole, la sineddoche, la catacresi, la metafora e l'allegoria (*Ad Her.* IV, 42-6). Queste dieci figure, sebbene non in modo costante e stabile, rimasero lungo tutto il Medioevo separate dalle altre; nella *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf si assiste però a un'importante innovazione, perché a queste viene connesso l'*ornatus gravis*, mentre le rimanenti sono associate all'*ornatus levis* (§ I.1.4.2). Così facendo, Goffredo collega la massima dignità stilistica con la traslazione di significato, e di conseguenza caratterizza il livello più semplice di ornamento con un uso diretto e piano della lingua: *si sermo velit esse levis pulchrique coloris, | tolle modos omnes gravitatis et utere planis, | quorum planities turpis ne terreat aures* (*Poetria Nova*, vv. 1099-1101).

Come si diceva nel capitolo precedente (§ I.1.4), la definizione generale di tropo manifesta delle nette somiglianze con quella di metafora, e da questa vicinanza deriva probabilmente la sussunzione dei dieci tropi sotto la categoria unica di *transumptio*, che finisce spesso per essere sinonimo di metafora, cioè *translatio*. C'è da aggiungere che l'importanza assegnata da Goffredo al meccanismo di traslazione ha probabilmente a che fare con quell'avvicinamento tra retorica ed esegesi di cui si parlava poc'anzi: mentre all'epoca della *Rhetorica ad Herennium* il linguaggio traslato, pur avendo caratteristiche proprie, non era necessariamente sentito come più nobile rispetto altre figure retoriche, dopo secoli di riflessione sui diversi sensi delle Scritture (§ I.3.5), sull'allegoria applicabile ai testi profani e sulle potenzialità logiche e semantiche della parola i tropi riconducibili alla *transumptio* dovevano assumere un valore di primissimo piano. Di conseguenza possiamo retrodatate le considerazioni di Grévin (2016) sulle evoluzioni a cui fu sottoposta la nozione di *transumptio* per includere la *Poetria nova*, vero motore di tale innovazione concettuale, ed elaborazione che già contiene *in nuce*, seppure in una prospettiva più elementare, i germi di riflessione sul potere creativo del linguaggio che troveranno più compiuta elaborazione nei trattati dei maestri di *dictamen*.

⁵³ Cf. *Ad Her.* IV, 42: *restant etiam decem exornationes verborum, quas idcirco non vage dispersimus, sed a superioribus separavimus, quod omnes in uno genere sunt positae. Nam earum omnium hoc proprium est, ut ab usitata verborum potestate recedatur atque in aliam rationem cum quadam venustate oratio conferatur.*

Questi, e in particolare Boncompagno e Bene, ereditarono con tutta probabilità da Goffredo il termine, ma lo applicarono a sistemi ben diversi, come vedremo meglio nelle prossime pagine. Nel caso del *Candelabrum*, destinato a enorme fortuna, occorre sottolineare che alla terminologia della *Poetria nova* si accompagna un recupero rigoroso degli schemi erenniani, che permette di ancorare le ambizioni carismatiche della cultura dettatoria a un retroterra essenzialmente tecnico e retorico; come abbiamo visto nel caso del *De vulgari*, l'adozione di uno schema di serrata precettistica non depotenzia il portato filosofico, politico e sociale della riflessione sul linguaggio, anzi. Anche nel caso dei maestri di *ars dictandi* i due aspetti risultano profondamente imbricati: la rivalutazione in chiave creativa e perfino demiurgica della parola metaforica si colloca comunque entro uno schema stilistico concentrato sull'ornamento; la connessione tra i due insiemi di valori è probabilmente da ricercarsi in un'estetica tutta medievale, che permette di associare la *venustas* artistica all'armonia della natura creata e delle Scritture (cf. Eco 2012, 21-260). Inoltre, in una tecnica di scrittura epistolare così rigidamente codificata e quasi ritualistica (cf. Witt 2000, 1: 13) – che comprende precise suddivisioni, formule, passaggi prosodici obbligati per rispettare il *cursor* – l'unico spazio riservato alla creatività dello scrivente è quello dell'*elocutio*, che massimamente si esercita nell'invenzione di immagini.

Tornando alle fonti tecniche del *dictamen*, si può aggiungere qualche tassello sul peso di *Poetria nova* e *Rhetorica ad Herennium* nella Bologna del Duecento. In Italia il trattato di Goffredo era impiegato come libro di scuola e annotato dagli studenti fin dai primissimi tempi della sua diffusione (R. Black 2011, 342-9); dai testimoni che lo tramandano sappiamo che era usato per insegnare la tecnica epistolare, ma era copiato anche insieme a opere classiche, il che suggerisce che fosse impiegato anche nell'interpretazione dei testi letterari (Woods 2010, 94-5). Per alcuni dei suoi commentatori, infatti, la *Poetria nova* era un testo valido per l'insegnamento sia della poetica sia della retorica, come testimonia per esempio l'*accessus* del commento di Bartolomeo di San Concordio. Da questo stretto legame tra poetrie e *dictamen* (per cui cf. Camargo 1988; Grévin 2015c, 62) e dal contesto in cui tale legame prende forma dipende forse, almeno in parte, anche la riscoperta della fonte erenniana alla base della teoria delle figure sviluppata dai *dictatores*: a Bologna alla fine del Duecento riprende forza lo studio diretto del testo classico, per la prima volta accompagnato da commenti sistematici (Alessio 2015, 426-7). Tra gli anni '80 e '90, infatti, tra gli insegnanti di retorica dello *Studium* spicca Jacques de Dinant, monaco e dettatore fiammingo autore di una fortunata *summa dictaminis*, di alcune raccolte di formule

e modelli epistolari e di un commento alla *Rhetorica ad Herennium*;⁵⁴ se è giusta l'identificazione proposta da Alessio con Giacomo da Liegi, Jacques sarebbe stato il primo lettore ufficiale del trattato erenniano presso lo *Studium* felsineo, nonché

alfiere dell'aggiornamento 'statutario', nella Bologna guelfa e universitaria, dei contenuti e dei metodi dell'insegnamento della retorica, attraverso l'accoglimento del modello proposto trent'anni prima da Brunetto Latini nella Firenze municipale e ghibellina. (Alessio 2015, 291-2)

Qualche anno più tardi Giovanni di Bonandrea e Bartolino di Benincasa, insegnanti di retorica affermati, suddivisero equamente il proprio insegnamento bolognese tra manuali di *ars dictaminis* e *Rhetorica ad Herennium* (Witt 2001, 1: 25).

Questa maggiore vicinanza alle poetrie e alle opere ciceroniane può forse contribuire a spiegare la fisionomia particolare assunta dal *dictamen* bolognese: a differenza della scuola campana, che privilegiava effetti di solennità e oscurità raggiunti attraverso una sintassi complessa, bisticci fonici o di parola e l'impiego sistematico del *curus*, la scuola felsinea, più aderente allo stile tulliano, non perdeva mai di vista la correttezza grammaticale e la chiarezza, e organizzava sistematicamente le figure dell'*ornata facilitas* e dell'*ornata difficultas*. Per questa ragione, oltre che per una maggiore prossimità geografica, cronologica e culturale con Dante, nelle prossime pagine ci occuperemo dei maestri di area fiorentina e bolognese, ossia Boncompagno da Signa (§ I.2.4.1), Bene da Firenze (§ I.2.4.2), Guido Faba (§ I.2.4.3), Brunetto Latini e Bono Giamboni (§ I.2.4.4). Se Boncompagno è autore di opere eccentriche che riservano uno spazio enorme alla *transumptio* e che presentano non pochi elementi di connessione con Dante, Guido e Bene sono i maestri più fortunati del Duecento, promotori di una profonda riforma del *dictamen* teorico attraverso il recupero di teorie ciceroniane fino ad allora ignote al genere. Alle elaborazioni più ricche e sistematiche di questi tre maestri, che non a caso furono i più imitati e copiati, fecero seguito anche manuali più schematici, lacunosi e pedestri, in cui le esigenze più concrete e tecniche del ceto notarile finirono per prevalere sull'aspetto creativo e stilistico, e per sfociare dunque in semplici raccolte di formulari o epistole modello.

Sempre nella prima metà del XIII secolo, anche nel Sud Italia il *dictamen* conobbe grande sviluppo all'interno delle cancellerie della Curia pontificia e della corte siciliana di Federico II: la costituzione

⁵⁴ Per approfondirne l'opera, cf. Polak 1975; Alessio 2015, 289-342. Sui legami tra il trattato pseudo-ciceroniano e l'*ars dictaminis*, cf. Calboli 2003.

delle grandi raccolte epistolari poste sotto il nome di Tommaso da Capua e di Pier della Vigna, avvenuta intorno al 1270, segnò il momento di massima espansione della corrente dettatoria italiana, che si diffuse nelle cancellerie di tutta Europa. Qualche brevissima considerazione finale andrà dunque dedicata anche al versante pratico del *dictamen*, e cioè ad alcune riflessioni metaletterarie contenute nelle epistole dei dettatori siciliani e papali, che testimoniano di una fase intermedia tra prescrizione teorica e messa in pratica dei precetti, e dunque di un'interiorizzazione delle norme dell'*ars* (§ I.2.4.4).

2.4.1 *Quedam imago loquendi: il potere demiurgico del linguaggio figurato nelle opere di Boncompagno da Signa*

Boncompagno da Signa fu autore prolifico ed eccentrico, a cui dobbiamo alcuni opuscoli giuridici (*l'Oliva*, il *Cedro*, la *Mirra*), manuali retorici come la *Rhetorica antiqua* e la *Rhetorica novissima*, un testo cronachistico basato ciceronianamente sull'idea della funzione civilizzatrice della storia (il *Liber de obsidione Ancone*, per cui cf. almeno Garbini 2018b), tre opere morali (*Tractatus virtutum*, *Liber de amicitia* e *Libellus de malo senectutis*) e ben sei trattati dedicati alle formule di saluto epistolari (le *V Tabule salutationum*, le *X Tabule*, il *Breviloquium*, l'*Ysagoge*, il *Boncompagnus* letto pubblicamente nel 1215, la *Palma*).⁵⁵ Come sappiamo da diversi passi autobiografici contenuti nei suoi scritti, nacque a Signa intorno al 1170 e studiò inizialmente a Firenze, ma si spostò molto presto a Bologna, dove in giovanissima età assunse il ruolo di *magister* di grammatica e retorica. Dopo il 1215 è probabile che Boncompagno lasciasse Bologna per iniziare un periodo di peregrinazioni nel Nord Italia; secondo Gaudenzi (1895, 109-10) «la partenza di Buoncompagno sta probabilmente in rapporto colla chiamata del fiorentino Bene a Bologna nel 1218». Tra il 1220 e il 1223 Bene avrebbe infatti pubblicato una prima stesura del *Candelabrum*, nel cui epilogo si alludeva spregiativamente a un Geta che Gaudenzi ritiene possa essere Boncompagno; forse questa provocazione fu una delle ragioni per cui Boncompagno tornò brevemente a Bologna prima di spostarsi, nel 1222, a Padova, dove nel 1226 o 1227 venne conclusa la *Rhetorica antiqua*; tornato ancora una volta a Bologna, vi pubblicò nel 1235 la *Rhetorica novissima*.

Boncompagno si oppose ai metodi convenzionali di insegnamento del *dictamen* e si adoperò per liberarlo dall'imitazione dei classici

⁵⁵ Oltre a Pini 1969 e alle prefazioni alle edizioni delle sue opere, per un inquadramento biografico e critico di Boncompagno cf. Tunberg 1986; Goldin Folena 1988; 2002; Bruni 1991, 43-70; Artifoni 1997; Witt 2001, 3: 1-31; Abbruzzetti 2002b; Baldini 2002; Marcozzi 2009b; Garbini 2015a; 2015b; 2018a; 2018b; Core 2016 e 2020.

vigente presso la scuola d'Orléans: introdusse un metodo di improvvisazione nella prassi epistolare e adattò il *cursus* e altri elementi alla pratica corrente, e specialmente a quella della Curia romana, soddisfacendo le richieste degli studiosi di diritto che ricercavano un addestramento grammaticale e dettatorio adatto all'esercizio delle professioni legali e clericali nelle cancellerie di signori e comuni (Wieruszowski 1971, 362). A differenza dei suoi predecessori, inserì nelle proprie opere molto materiale di natura giuridica, e rifiutò le influenze letterarieggianti francesi, proclamando l'indipendenza e addirittura la superiorità dei *dictatores* sui retori: questi ultimi si limitano, secondo Boncompagno, a spiegare il testo con l'ausilio delle glosse, mentre ai primi è richiesta la composizione di opere nuove. Sempre in polemica con i maestri d'Oltralpe, che in preda a una *heresis cancerosa* sfoggiavano nei loro scritti fastose pitture verbali e autorità filosofiche, difese uno stile semplice ed essenziale, il cui modello si poteva trovare nella Bibbia, nelle opere dei Padri della Chiesa e nello *stilus Curiae Romanae*.⁵⁶ Le sue opere furono sicuramente meno influenti rispetto a quelle dei suoi successori Bene da Firenze e Guido Faba, più sistematici e meno eccentrici; eppure i problemi sollevati da Boncompagno portavano alla luce una serie di tendenze sommerse nello sviluppo dell'*ars dictaminis*, che sarebbero poi rimaste di attualità per tutto il secolo; tra queste spicca soprattutto la preferenza sempre maggiore accordata allo *stilus humilis* e la vittoria della retorica sulla grammatica (Witt 2001, 3: 30-1), nonché un'attenzione assolutamente inedita per la dimensione orale (Garbini 2018a).

Quello che qui ci interessa nella vasta produzione di Boncompagno è soprattutto la riflessione sulla *transumptio*, che trova una prima articolazione nella *Rota Veneris* per poi esplodere in ricchezza e complessità con la *Rhetorica novissima*.⁵⁷ Ci sono diverse fonti da cui Boncompagno potrebbe aver derivato il termine, ma se Goffredo di Vinsauf tra il 1188 e il 1190 insegnava a Bologna e vi componeva la sua *Summa de arte dictandi*, contribuendo a diffondere la moda francese in città, si può facilmente ipotizzare che fosse lui a offrire il precedente più immediato. La *Rota Veneris* è una sorta di *ars amatoria* epistolare, un'opera tra il letterario e il precettistico in cui si offrono modelli di lettere raffinate e ironiche e si raccomandano strategie comunicative per conquistare una donna o mantenere viva la relazione; a dispetto del tono cortese e comico, la vicinanza con il genere dell'*ars dictaminis* è confermata, tra le altre cose, dall'osser-

⁵⁶ Così un passo della *Rhetorica antiqua* citato da Witt (2001, 3: 3).

⁵⁷ Ma sembra che ci possano essere tracce di un'altra opera di Boncompagno, oggi perduta, dedicata specificamente alla *transumptio*, e pubblicata sotto lo pseudonimo di Buchimenone: nella *Rota Veneris* l'autore annuncia di voler comporre un trattato sul tema, e alla fine del *Tractatus de virtutum* cita un certo Buchimenon - che si rivela essere un suo *alter ego* - come autore di un *De transumptionibus*: cf. Garbini 1999.

vanza di una precisa gerarchia di destinatari, tradotta in chiave letteraria nella classificazione delle donne secondo la loro nobiltà, la loro condizione sociale e, soprattutto, il tipo di relazione che intrattengono con il mittente.

Tra i procedimenti consigliati per la scrittura epistolare c'è quello di velare o ispessire il significato delle parole d'amore attraverso la *transumptio*: nella *Rota Veneris* quest'ultima è «quel sistema espressivo che permette di dire dissimulando e che solo riduttivamente può tradursi con il termine di metafora», giacché include anche i gesti, i sogni e in generale quel sentimento di alterità che l'amore scatena in chi lo prova (Garbini 1996, 16-18). In un passo estremamente interessante, Boncompagno definisce la *transumptio* come una tipologia di *similitudo* particolare basata sulla sostituzione di una *dictio* con un'altra allo scopo di biasimare o lodare, e nota che *non solum milites et domine, verum etiam populares* la impiegano, e che si possono dare infinite varianti di questo procedimento linguistico (Garbini 1996, 48-53): le *iocunde transumptiones*, come i proverbi, possono avere molteplici significati, e così «garantiscono una gratificazione mentale prima che emotiva in chi ama, poiché soddisfano l'*intellectus imaginarius* insito nella natura umana» (Core 2016, 210; vedi anche quanto affermato da Agostino: § I.3.5.1). Boncompagno insiste però sul fatto che per *transumere* in modo appropriato è necessario osservare una somiglianza tra il figurante e il figurato: le donne possono essere assimilate a fiori o a gemme e gli uomini a nobili animali, ma chi equiparasse lo scambio amoroso alla raccolta di ghiande, anziché, per esempio, ai datteri forniti dalla palma, darebbe vita a una *transumptio turpe*, dal momento che le ghiande sono il cibo dei porci.⁵⁸

Il lavoro più originale e impegnativo di Boncompagno è la *Rhetorica novissima*, composta in un lungo lasso di tempo che va all'incirca dal 1215 al 1230 e declamata pubblicamente a Bologna nel 1235;⁵⁹ nonostante Boncompagno fosse il più vecchio, o comunque il primo di questa generazione a raggiungere la fama come *dictator*, questa sua ultima opera fu portata a termine dopo la pubblicazione dei testi dei maestri rivali Bene e Guido. Con la *Rhetorica novissima* il *magister* intraprese non solo una nuova sistematizzazione del materiale epistolografico, ma soprattutto una nuova fondazione teorica della disciplina dell'*ars dictaminis*, che la legava strettamente al di-

⁵⁸ Un discorso simile su metafore appropriate e inappropriate tornerà nella *Rhetorica novissima*, dove Boncompagno raccoglie esempi dichiaratamente tratti dal discorso quotidiano: cf. Garbini 2018a, 18-21; il criterio della *proprietas* o *perspicuitas* risulta essere anche uno dei più diffusi nella ricezione delle metafore dantesche presso i commentatori antichi: vedi § II.1.3.1.

⁵⁹ La *Rhetorica novissima* è stata oggetto di edizione da parte di Gaudenzi (1892), ma una nuova edizione critica è ora in fase di allestimento grazie a un lavoro di équipe coordinato da Paolo Garbini: per le prime acquisizioni cf. Garbini 2021.

ritto (Tunberg 1986, 301), sulle cui origini si concentra il primo libro: a partire dal prologo, l'autore difende la novità della propria impresa attraverso l'approvazione della teologia, e adduce le ragioni per cui la sua opera detronizzerà le sorpassate opere ciceroniane (cf. Tunberg 1986, 304-10).

Con i libri centrali del trattato l'opera si rimette nel solco della pre-cettistica dettatoria, occupandosi delle parti del discorso e dell'epistola; vi sono disseminati molti spunti originali tanto per l'organizzazione quanto per i contenuti, ma qui ci interessa soprattutto il libro IX, dedicato alle *exornationes* ma in realtà dominato quasi esclusivamente dal tema della *transumptio*.⁶⁰ A differenza dei manuali di *ars dictandi* precedenti e successivi, Boncompagno non conserva nulla della ripartizione delle figure della *Rhetorica ad Herennium* e si muove su un terreno molto più vasto, benché semplificato dal punto di vista teorico, rispetto a tutti i suoi predecessori. L'idea che la *transumptio*, come avevano scritto Goffredo di Vinsauf e gli altri *dictatores*, sia un modo figurato universale e infinitamente vario, che comprende tutti i tropi, è solo la base del discorso di Boncompagno:⁶¹ la *transumptio* non è più un procedimento del solo *ornatus gravis* e fuoriesce dall'ambito della retorica per coinvolgere ogni situazione di sostituzione fondata su un'analogia. Le definizioni di questo concetto così onnipresente sono infatti molte, complementari e a volte perfino contraddittorie tra loro:

transumptio est mater omnium adornationum, que non desinit dicendorum genera circuire. Vel transumptio est quedam imago loquendi, in qua unum ponitur et reliquum intelligitur. Vel transumptio est transmutatio locutionum, que semper intellectum imaginarium representat. Vel transumptio est positio unius dictionis vel orationis pro altera, que quandoque ad laudem, quandoque ad vituperium rei transumpte redundat. Vel transumptio est quoddam naturale velamen, sub quo rerum secreta occultius et secretius proferuntur. (Rhetorica novissima IX, 2)

⁶⁰ Sulle *exornationes* prese nel loro insieme c'è solo un paragrafo introduttivo piuttosto tradizionale, in cui si ribadisce che sono necessarie per colorare il discorso e sono paragonate agli oggetti creati e abbelliti dall'uomo e alle decorazioni che la natura attribuisce al creato (*Rhetorica novissima IX, 1*). Sulle altre figure affrontate dopo il lungo passaggio sulla *transumptio*, cf. Tunberg 1986, 319-25.

⁶¹ Cf. *Rhetorica novissima IX, 3: omnes vero transumentium et transumptionum diversitates nemo scire valeret, quia universe nationes orbis, terrarum continentia et contenta, rerum genera et species secundum linguarum et voluptatum varietates transumunt, nec excludi posset aliquis vel aliqua homo vivens, qui vel que transumpte non loquatur, postquam incipit rationem et intellectum habere. Insuper omnis allegoria, tropologia, moralitas, metaphora et quelibet locutio figurata transumptiones possunt et debent merito nominari, quia omnis, qui unum ponit et aliud intelligit, sine omni dubitatione transumit. Et est notandum quod omnis transumptio est largo modo similitudo; set non convertitur. Ceterum dictator ita debet esse providus in transumendo, ut semper fiat quedam similitudo vocis vel effectus in transumptione* (ed. Gaudenzi 1892).

In questo paragrafo definitorio iniziale, la *transumptio* è descritta come madre di tutti gli ornamenti impiegata in tutti i generi di discorso, come immagine di quel che si vuole dire – e dunque come fatto mentale prima che linguistico (cf. Garbini 2018a, 16) –, come strumento semiotico fondamentale per la comunicazione e comprensione reciproca, ma anche come motore di trasformazione della parola, che ringiovanisce il linguaggio e permette al locutore di esprimere lode o biasimo, influenzando il destinatario; infine, è come un velo naturale sotto il quale proferire quei misteri che non possono essere espressi in modo diretto. Si vede perciò come coesistano caratteristiche perfino antitetiche: la sua natura di ornamento, e dunque di artificio, contrasta ad esempio con l'idea che sia un velo naturale, un modo di parlare e di pensare diffuso a tutti i livelli della comunicazione e tra tutti i locutori.

Il testo prosegue con una serie di considerazioni sul perché la *transumptio* sia stata inventata, ossia per esprimere in maniera soddisfacente la lode o il biasimo, e dunque l'*inenarrabilem mentis affectum* (*Rhetorica novissima* IX, 2). Per Boncompagno però sono *transumptioes* anche i sogni e le visioni dei profeti, *transumptio* è la transustanziazione di Cristo la cui carne si fa pane durante l'eucaristia, *transumptioes* sono i simboli animali dei quattro evangelisti, i nomi di Dio e gli appellativi ingiuriosi della propaganda politica o della poesia comico-realistica, i soprannomi derisori e gli eufemismi colloquiali del popolo o le fiorite *descriptions puellae* della lirica amorosa, perfino la trasformazione alchemica dei metalli o l'attività dei giullari, che transumono sé stessi recitando la parte di un altro, e infine la stessa arte figurativa, che, come Antico e Nuovo Testamento, dà vita a segni che sollecitano la memoria.⁶² Ciò che accomuna tutti questi fenomeni è non tanto una generica funzione figurativa, ma piuttosto un aspetto referenziale, che permette anche a entità di natura diversa di significarsi reciprocamente: Boncompagno sfrutta la definizione più elementare della *translatio* come meccanismo per cui *unum ponit et aliud intelligit* e la allarga a dismisura, fino a includere diversi generi di fatti extra-linguistici, come già aveva fatto nella *Rota Veneris*. Con vertiginosa capacità di astrazione, Boncompagno ha in effetti giustapposto tutte le modalità e le funzioni del linguaggio figurato di cui si discute in questo libro.

Come nel caso del diritto, la cui origine veniva fatta risalire alla creazione dell'uomo,⁶³ Boncompagno ci dice che la *transumptio* è a

⁶² Per altre sintesi di queste pagine di Boncompagno, cf. Tunberg 1986, 316-20; Droneke 1990, 36-42; Marcozzi 2009b, 373-6; Grévin 2016, 158-65.

⁶³ L'intreccio edenico tra retorica e diritto trova un precedente estremamente interessante nel solenne prologo alle *Constitutiones* di Federico II, promulgate nel 1231 e scritte forse da Giacomo da Capua con l'aiuto di Pier della Vigna: il testo impiega il participio *transumptum* per qualificare la creazione dell'uomo da parte di Dio, e subito do-

tal punto connaturata alla natura umana perché la sua invenzione è avvenuta nel paradiso terrestre, quando con l'atto transuntivo originale Dio creò gli uomini a sua immagine e somiglianza, e quando disse loro di non mangiare del legno dell'albero della scienza, intendendo, tramite una metonimia, di non mangiarne il frutto (*Rhetorica novissima* IX, 2).⁶⁴ Dopo un lungo discorso in cui si alternano precetti più tecnici – sulle *transumptiones* occulte o manifeste, su quelle che si possono fare per antifrasi e su quelle che si costruiscono *secundum accidens*, sull'importanza dell'ornamento e al contempo sulla necessità della moderazione – e connessioni più ampie e immaginose, il capitolo *De transumptionibus* si chiude con una *Visio Boncompagni*, in cui l'autore racconta di aver visto undici ruote principali e cinque piccole ruote d'appoggio che ruotavano *orbiculariter in machina mundialis*; ciascuna delle ruote corrisponde a una disciplina, e tra queste la terza in particolare rappresenta la retorica, incompleta ma talmente importante che in sua assenza nessuna delle altre si può muovere; pur avendo questa posizione di predominio, la retorica è allieva dei due diritti (tant'è che è definita, all'inizio del trattato, *liberalium artium imperatrix et utriusque juris alumna*), che pure non possono muoversi senza di lei (Grévin 2015c, 52-3).

Per concludere queste necessariamente brevi ed episodiche osservazioni sui moltissimi spunti offerti da Boncompagno, si tratterà di riflettere sulla fortuna dell'opera e sulla sua possibile conoscenza da parte di Dante. La *Rhetorica novissima* fu poco fortunata a livello di tradizione manoscritta, ma sembrerebbe che fosse letta ancora per svariati anni presso lo Studio bolognese, dove Dante potrebbe averla conosciuta. La maggior parte dei critici tende a dare per scontata una sua conoscenza del trattato, nonostante gli appigli siano meno numerosi e certi rispetto a quanto accade per gli altri due maestri di cui ci occuperemo a breve (§§ I.2.4.2 e I.2.4.3).⁶⁵ La *Rheto-*

po racconta l'invenzione del diritto attraverso l'episodio della caduta di Adamo, articolandolo nel doppio momento dell'interdizione e della punizione (Grévin 2008a, 343-5; 2015c, 68-70). In questo modo l'enunciazione della legge è strettamente legata al suo carattere metaforico, e il *dictator*, che padroneggia retorica e diritto, assume un ruolo quasi demiurgico e una funzione di mediazione speciale nei rapporti degli uomini con Dio, con il mondo e con gli altri individui con i quali si stringe in un consorzio civile e legale (Artifoni 1997, 297-8).

64 Goldin Folena (1988, 101) riconosce alla *transumptio* di Boncompagno il carattere di una «figurata elaborata e criptica», che accomuna il *dictator* a Dio in virtù «di un comune processo comunicativo, dall'intelletto e dalla volontà alla parola e all'azione»; Grévin (2016, 160-1) aggiunge che, mentre nell'ambito della scolastica o della scuola di Chartres, la *transumptio* animava le riflessioni sull'inadeguatezza del linguaggio umano in riferimento al divino, nella retorica di Boncompagno l'atto transuntivo e metaforico imita, attraverso la proiezione di un'immagine mentale, direttamente l'azione nominalista di Dio, nonché il linguaggio dei profeti.

65 Marcozzi (2009b, 376; ma cf. anche Dronke 1990, 36-42), pur riconoscendo che Dante non sembra seguire con precisione la terminologia retorica di Boncompagno, ha

rica novissima esercitò una grande influenza sui suoi successori, anche solo come modello polemico, inaugurando quella che sarà «una generazione di specialisti del linguaggio che cerca di trovare un mercato enfatizzando in modo quasi parossistico il valore della propria disciplina, appunto il linguaggio e la parola, e che d'altro canto perseguendo questa enfattizzazione si apre a sperimentalismi teorici ed espressivi» (Artifoni 2002, 35). L'opera ci si presenta dunque come «audace e solitaria espansione epistemologica della retorica nella direzione di un futuro allora inimmaginabile: dalla stilistica verso la semiotica, la psicolinguistica, la sociolinguistica» (Garbini 2018a, 21).

2.4.2 Le Scritture come modello stilistico: il *Candelabrum* di Bene da Firenze

Sappiamo poco della biografia di Bene da Firenze, autore del *Candelabrum*:⁶⁶ stando ai suoi scritti, nacque a Firenze dopo la metà del secolo XII e studiò probabilmente a Bologna, dove insegnò grammatica e retorica almeno dal 1218; parrebbe che la sua fama fosse grande, soprattutto presso la corte federiciana, dove sarebbe stato invitato a insegnare e dove, dopo il suo rifiuto, fu invitato il suo allievo Terrisio d'Atina (Grévin 2008a, 152-3). Morì tra il 1238, probabile anno dell'ultima redazione del *Candelabrum* (la prima è da collocarsi tra 1220 e 1227: Alessio 1983, xxix), e il 1242. Il *Candelabrum* è tramandato da diciotto manoscritti (Alessio 1972; 1983, xxxii-cxlix), e la sua fortuna è testimoniata dal suo massiccio impiego nelle opere di Bono da Lucca (scritte a Bologna negli anni 1260-70), dai prestiti che si riscontrano nella *Summa dictaminis* di Guido Faba e dagli estratti inseriti adespoti nella *Rettorica* e nel *Tresor* di Brunetto (Alessio 1983, lxiii-lxv; 2015, 13-76). La fortuna del trattato fu piuttosto longeva, se in un inventario di libri databile al 1340 i due manuali di *ars sermocinalis* appartenuti a un professore di arti bolognese sono la *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf e il *Candelabrum* (Gargan 2010).

Bene divenne celebre anche in ragione della sua fiera avversione nei confronti del suo predecessore Boncompagno, che accusò di scar-

individuato diverse reminiscenze degli esempi proposti dalla *Rhetorica novissima* nelle opere dantesche. Si può aggiungere che l'idea di un Dio 'transuntivo' (secondo la formula di Artifoni 1997, 307-8), che sul piano ontologico crea Adamo e sul piano linguistico utilizza una figura nel proibirgli di mangiare dell'albero della Sapienza, dando così origine al diritto, sembra risuonare con alcuni discorsi sull'interdetto edenico sviluppati nella *Commedia*; il valore cognitivo della *transumptio* difeso da Boncompagno potrebbe del resto essere un punto importante a favore di quella concezione epistemologica del parlare figurato che regge l'invenzione del *Paradiso* (vedi § 1.4.2).

66 Su cui, cf. Gaudenzi 1895; Alessio 1983; l'anonima voce del Dizionario Biografico degli Italiani. Altri studi su Bene sono Vecchi 1958-9; Alessio 1986; Cremascoli 1987; Abbruzzetti 2002a.

sa serietà; grazie alla rivalità tra i due il dibattito sul *dictamen* raggiunge una nuova maturità, e in questo quadro l'opera del fiorentino si concentrò principalmente sul fornire un'approfondita rielaborazione delle tendenze fino ad allora esperite, spaziando tra i tre stili canonici e comprendendo tanto la dimensione scritta quanto quella orale dell'*ars dictaminis* (Alessio 1986, 17).⁶⁷ Questa opera di sintesi fu resa possibile dalle vaste letture di Bene, profondo conoscitore della *Rhetorica ad Herennium* e della *Poetria nova* di Goffredo, ma anche dell'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme e dello stile dei maestri di Orléans, che per primo introdusse nella manualistica italiana: grazie a una formazione così completa, il *Candelabrum* riesce a condensare e sistematizzare una dottrina fino ad allora piuttosto sparsa e diseguale, soddisfacendo le esigenze tanto dei lettori più esperti, quanto dei più inesperti. Un trattato di così vasti interessi, del resto, è probabilmente il punto di arrivo di successive rielaborazioni, come dimostra anche l'articolazione dell'opera: i primi quattro libri espongono le teorie generali dell'*ars* e quelle specifiche sull'epistola, mentre il quinto riassume tutta la materia trattata, per offrirne alle persone meno dotte e preparate un *breviarium* (Vecchi 1958-9, 116).

Seguendo l'esempio francese, Bene dà grande spazio a problemi di natura grammaticale, che spesso sono sviluppati in linea con i precetti di Goffredo di Vinsauf; il suo obiettivo è però ben più ambizioso: l'opera è intitolata *Candelabrum* perché il suo scopo è quello di illuminare il popolo che brancola nel buio con la sua *lucidissima dictandi peritia*, e tradisce in più punti l'intento di imitare l'autorità della curia romana dispensando un *mysterium veritatis*.⁶⁸ Dopo aver definito il *dictamen* come una *ad unamquamque rem congrua et decora locutio* (vedi § I.2.3.1), Bene specifica subito quali siano i requisiti per raggiungere questa scienza, ossia *natura*, *industria* e *doctrina*, e quali siano le *artes* necessarie per perfezionare l'eloquenza: se la grammatica illumina l'intelletto e la logica rafforza la credibilità di quanto si dice, la retorica persuade, ed è l'ambito che i dettatori devono considerare più attentamente (*Candelabrum* I, iv, 2-5).

La struttura dell'opera conferma la primazia della retorica sulle altre due *artes sermocinales*: dopo un primo libro dedicato a una trattazione generale sul *dictamen*, all'*elegantia* e alla punteggiatura, il II libro tratta dell'*ornatus* e dei *vitia* relativi, il III distingue tra i tre tipi di *dictamen* e discute la prima parte dell'epistola, la *salutatio*, riservando al IV le altre parti; il V libro riassume poi i primi quattro *causarum*, il VI espone la teoria del *dictamen* professata a Orléans, e gli

⁶⁷ Bene dichiara esplicitamente che *nichil a nobis excogitatum aut a viris prudentibus bene dictum in hoc opere voluimus preterire* (*Candelabrum* VIII, lxi, 2).

⁶⁸ Cremascoli (1987, 358) osserva che i termini qui impiegati richiamano da vicino quelli usati dal Vangelo di Matteo per ricordare la benevolenza di Cristo che istruisce gli Apostoli sui misteri del regno dei cieli.

ultimi due sanciscono un ritorno alla retorica classica, con la trattazione di *inventio*, *dispositio* ed *elocutio* (VII libro) e di *memoria* e *actio* (VIII libro). Una delle caratteristiche più interessanti dell'opera, frutto della sua aspirazione alla sistematicità e completezza, è la profonda meditazione sulle fonti classiche, che vengono aggiornate alla luce di una riflessione teorica complessa e di un nuovo gusto che privilegia precetti, esempi e interessi cristiani (cf. Cremascoli 1987; Abbruzzetti 2002a, 13-18). A testimoniare la grande importanza attribuita alle fonti, Bene esorta più volte il lettore a frequentare gli *auctores*: lo scrivere bene, come dice Orazio, deriva dal sapere, e quindi, come dirà anche Dante nel *De vulgari eloquentia* (vedi § I.2.3.4), al fine di *bene dictandi* è necessario leggere quanto più possibile i *philosophi et autores* (*Candelabrum* I, v, 2-4).

Per quanto riguarda il *dictamen*, Bene individua i tre requisiti consueti: *elegantia*, *compositio et hornatus* (*Candelabrum* I, VIII, 2). Nel discutere l'*elegantia*, il *Candelabrum* assegna molta importanza alla correttezza (*latinitas*): la sua posizione sui tropi è ancorata nella grammatica e li definisce dei *vitia* concessi per *licentia*, e come tale suggerisce alcuni stratagemmi retorici come un'adeguata *explanatio* per evitare *rerum impertinentia vel inconcinna translatio vel obscuritas vitiosa* (I, XI, 8-12); la correttezza grammaticale viene sempre indicata più come equilibrio da raggiungere in negativo, evitando i vizi, che come ideale positivo a cui tendere.⁶⁹ Bene si concentra poi sui tre modi con cui si ottiene la *novitas* o *facundia*, ossia *tropus*, *species* e *figura*; nella definizione del tropo mette in risalto l'attribuzione di un nuovo significato e la necessità di conservare una somiglianza tra i due concetti:

tropus enim, id est conversio, notum verbum, id est prius inventum, nova significatione depingit, ut: 'Pratum ridet', id est floret, et: 'Tu aras litus', id est exerces inutile opus. Debet autem in huiusmodi tropis digna similitudo servari, quia *Dixeris egregie notum si callida verbum | reddiderit iunctura novum*. Talis vero novitas habet plurimum venustatis quando id postulat necessitas vel ornatus. (*Candelabrum* I, XIII, 3-6)

Il secondo libro contiene molto materiale interessante per la nostra inchiesta sul linguaggio figurato. In una sorta di nuovo prologo, largamente originale rispetto alle fonti, Bene spiega di aver già discusso ciò che pertiene all'eleganza e alla composizione, ma che queste non sono sufficienti, poiché non basta fare un vaso in oro se non lo si decora con preziosi ornamenti: per questo bisogna sapere che per

⁶⁹ Cf., per esempio, *Candelabrum* II, LXVIII, 2-4: *quare in primis cavendum est gramatice legibus obviare ne barbarismi vel soloecismi vitium incurratur*.

garantirne la *dignitas*, un'orazione dev'essere simile a chi la crea, come l'uomo che è fatto a immagine e somiglianza di Dio. Se l'uomo trae eleganza dall'armonia tra i suoi componenti, e cioè da una buona unione di carne e anima e dunque di virtù e spirito, la composizione dovrà essere nobile e decorosa, ordinata e ben disposta: come l'uomo dev'essere ornato di fuori e di dentro, così dovrà essere il discorso, affinché celebri l'eleganza, la dolcezza e l'armonia della creazione. Per fornire un esempio di eleganza esterna (*dignitas verborum*), Bene propone un passo di Alano di Lille, mentre per chiarire il concetto di ornamento intrinseco (*dignitas sententiarum*) cita il *Beati pauperes spiritu* dei Vangeli. A questo punto aggiunge un passaggio di grande importanza:

verbum enim sibi verbum evangelicum iustissime conformabat, quia sicut ipse Christus volebat divitiarum thesauros intrinsecus et paupertatem exterius nos habere, ita in apparentia pauperem et nudum sermonem sed in sententia divitem proferebat, ut ad paupertatem spiritualem ipsa sermonis nuditas nos vocaret. Quod adhuc viris religiosis et honeste predicantibus est tenendum, ne verba falerata et nimis viscosa proponere videantur. Quandoque tamen, translatione interveniente, causa necessitatis Evangelium in verbis continet dignitatem, ut: 'Exiit qui seminat seminare'. Alie vero sacre scripture non tantum sententiarum sed verborum etiam cunctis dignitatibus exornantur, quia sicut dicit Ieronimus, a fonte sacre pagine omnis scripturarum dignitas emanavit. Aliquando vero ex qualitate superficiali contrahit oratio venustatem, ut si dicas: 'Nummus vincit, nummus regnat, nummus imperat universis' vel sic: 'Pedes in angustis calceorum ergastulis eliduntur'. Et est similis dignitas hec mundane que in apparentia magis quam existentia delectatur. (*Candelabrum* II, I, 18-25)

Il punto di partenza della discussione è la nozione di *concinntas*, quell'armonia tra forma e contenuto, tra bellezza esterna e interna che abbiamo già visto all'opera nella *Poetria nova* di Goffredo (vedi § I.1.4.2); con un primo grande scarto Bene connette però questa norma classicista con la *venustas* dell'uomo fatto dal creatore a sua immagine e somiglianza, principio cardine dell'estetica medievale (Alessio 1983, 314-15). L'adesione a questo principio, di conseguenza, non ha carattere solo prescrittivo, ma etico: solo osservandolo si può celebrare l'armonia del creato. Bene sta seguendo la strada tracciata da Agostino con la sua profonda moralizzazione e cristianizzazione della retorica della *laudatio*; non stupisce allora che il maestro fiorentino individui nelle Scritture un modello stilistico: rifiutando di considerare spregiativamente gli ornamenti stilistici in quanto tali, Bene suggerisce di seguire il consiglio di San Girolamo e guardare al testo sacro non solo come esempio di quella consonanza tra parola e

messaggio che si realizza nei passi più essenziali, dove il Verbo risalta nella sua *sermonis nuditas* rifiutando ogni ornamento, ma anche come paradigma di stile elegante e di ricchezza semantica.⁷⁰ In particolare, Bene propone le epistole di Paolo come esempio di *dignitas verborum* applicata al *genus mediocre*, e i Vangeli come esempio dello stile *humilis*, che viene raccomandato, nella sua spontaneità e semplicità, per affrontare gli argomenti di fede (*Candelabrum* I, vi, 2-5; cf. anche Cremascoli 1987, 359-60).

Tale apporto del testo biblico potrebbe sembrare caratteristico dell'*ars dictaminis*, ma non era una novità assoluta: come suggerisce Cremascoli (2003, 95-6), già Cassiodoro riconosceva alle Scritture una piena dignità letteraria e un ruolo di modello stilistico, e Beda nel *De schematibus et tropis* rivendicava il primato del testo sacro in tema di linguaggio figurato;⁷¹ la strada, del resto, era stata tracciata da Agostino, come si vedrà meglio nel prossimo capitolo (§ I.3.5.1). La tendenza a cristianizzare i manuali di composizione e retorica aveva però ripreso particolare vigore in questo periodo, come dimostrano almeno due commenti alla *Poetria nova*, quello di Guizzardo da Bologna e quello tradito da un manoscritto della biblioteca di Novacella: in entrambi i casi, come mostrato da Woods (2010, 144-5), un esempio pagano proposto da Goffredo di Vinsauf viene sostituito da un passo biblico.⁷² Questo aggiornamento in termini di gusto, di modelli e di fonti giunge dunque lentamente a maturazione nei secoli XII e XIII, e fornirà finalmente a Dante gli strumenti per realizzare la sua straordinaria reinterpretazione del *sermo humilis*.

L'impostazione etica e religiosa che Bene conferisce alla sua dottrina ha delle ripercussioni anche sull'aspetto persuasivo della retorica, come emerge nella teoria del decoro alla base dell'uso delle *exornationes*: gli *ornamenta* non devono apparire ambiziosi, altrimenti l'*oratio* rischierà di assomigliare più a una meretrice troppo truccata che a una nobile matrona, col risultato di perdere in autori-

⁷⁰ Gli stessi precetti si trovano anche in Agostino, *De Trinitate* I, 1, 37 (ed. Mountain, Glorie 2018): *sancta scriptura, parvulis congruens, nullius generis rerum verba vitavit, ex quibus quasi gradatim ad divina atque sublimia noster intellectus velut nutritus assurgeret*. Si veda tuttavia § I.3.5.1.

⁷¹ Cf. Beda, *Liber de schematibus* (ed. Halm 1863, 607-8): *sed ut cognoscas, dilectissime fili, cognoscant omnes, qui haec legere voluerint, quia sancta scriptura ceteris scripturis omnibus non solum auctoritate, quia divina est, vel utilitate, quia ad vitam ducit aeternam, sed et antiquitate et ipsa praeeminet positione dicendi, placuit mihi collectis de ipsa exemplis ostendere, quia nihil huiusmodi schematum sive troporum valent praetendere saecularis eloquentiae magistri, quod non illa praecesserit*.

⁷² A ben vedere, questa cristianizzazione animava già i fermenti anticlassicisti della scuola logica e filosofica che gravitava intorno a Parigi: una delle ragioni per cui Alessandro di Villedieu compose il *Doctrinale* era proprio il rifiuto del classicismo della scuola di Orléans, e nella fattispecie di insegnare la grammatica tramite l'immersione nei testi dei classici, che cercò di sostituire con un'impostazione logica e filosofica.

tà e suscitare disprezzo (*Candelabrum* II, I, 26-7). Seguendo la ripartizione della *Rhetorica ad Herennium*, Bene discute prima i *colores verborum*, poi i dieci *tropi*, vale a dire:

exornationes sententiarum, que a precedentibus in hoc differunt: quod omnes ab usitata verborum potestate recedunt et in aliam rationem cum quadam venustate trahuntur et ideo tropi a gramaticis nominatur. (*Candelabrum* II, xxxviii, 2-3)

Tra questi, come di consueto, compaiono la *translatio* e la *permutatio*, ossia la metafora e l'allegoria. La definizione della prima riprende da presso il trattato pseudo-ciceroniano, concentrandosi sul trasferimento di significato operato in virtù di una somiglianza e proponendo gli stessi sei scopi della metafora;⁷³ gli esempi scelti a corredo di questa partizione sono però nuovi e di impronta patristica, come accade quasi sempre nel corso dell'opera. Il paragrafo dedicato alla *permutatio* è ancora più significativo: Bene la definisce *oratio aliud verbis aliud sententia demonstrans*, e la divide in *similitudo*, *argumentum* e *contrarium*: la prima modalità si ha quando c'è una traslazione dell'intero discorso, la seconda quando il trasferimento riguarda solo un elemento, e la terza quando si dice il contrario di ciò a cui si allude (*Candelabrum* II, XLVII, 2-10). Anche in questo caso gli esempi sono tutti biblici o patristici (cf. Cremascoli 1987): notevole è ad esempio la *permutatio per argumentum* che si ha quando si dice di Cristo *hic est vermis et non homo; hic est granus sinapis; hic est agnus*; la teologia negativa si è fatta dottrina retorica.

Il VII libro è dedicato principalmente all'*inventio*; dopo una serie di precetti generali sulla scelta dell'argomento, il *Candelabrum* ripete le teorie dell'*amplificatio* e dell'*abbreviatio* delle poetrie, per poi fornire una dettagliata teoria della *transumptio*, definita un modo di parlare improprio che attribuisce bellezza e decoro all'espressione:

73 Cf. *Candelabrum* II, XLVI, 2-12: *translatio est cum verbum ex sua significatione, interveniente idonea similitudine, in aliam rem transfertur. Et potest contingere hoc sex modis. Fit enim quandoque causa rei ante oculos ponende, ut: 'Italiam expergefecit terrore subito hic tumultus'. Fit causa brevitatis, ut: 'Recens adventus exercitus extinxit subito civitatem'. Fit causa obscenitatis vitande, ut: 'Mater tua crebris nuptiis delectatur'. Fit causa rei augende, ut: 'Nullius meror et calamitas istius explere inimicitias et nefariam crudelitatem potuit saturare'. Fit causa diminuendi, ut: 'Hic magno predicat auxilio se fuisse, quia paululum in rebus difficillimis aspiravit'. Fit causa ornandi quandoque, ut: 'Ecclesie rationes, que sepe regentium malitia exarescunt, virtute quandoque revirent optimatum'. Transferuntur enim hec verba, scilicet 'expergefecit', 'crebris nuptiis', id est stupro; similiter: 'saturare', 'aspiravit', 'exarescunt', 'revirent' et 'extinxit'. Et differt a nominatione translatio quia nominatio in nova iunctura plerumque consistit, ut: 'Fragor civitatis', que iunctura debet in ipsa sui principii novitate nominatio appellari sed usu approbante translatio est dicenda. Et iste color vocatur metaphora.*

seu velis materiam ampliare sive ad brevitatem reducere debes verba propria, si poteris, invenire, ita quod sermone decenti res quelibet decoretur sed, deficientibus idoneis verbis, quandoque inpropriis est utendum que multum venustatis habent si calide transummantur. (*Candelabrum* VII, xvi, 2-3)

A partire da questa definizione, Bene riprende massicciamente la *Poetria nova* di Goffredo e la sistematizza, eliminando l'andamento poetico della fonte:⁷⁴ innanzi tutto applicando alla *transumptio* le categorie normalmente attribuite alla metafora dalla tradizione medievale, vale a dire quelle di traslazione che combina variamente *animatum* e *inanimatum*; poi spiegando come le *transumptiones* possano ornare anche una materia vile, e di seguito distinguendo tra le diverse parti del discorso che si possono *transumere* (aggettivi, verbi, nomi), per concludere con la ripresa delle dieci *exornationes* che procurano una *transumptiva gravitas*.

I canoni estetici di questo libro sono molto vicini a quelli elaborati da Goffredo di Vinsauf (vedi § I.1.4.2): si deve perseguire l'ornamento senza compromettere la chiarezza (*Candelabrum* VII, xxvii, 3-4), privilegiare le *transumptiones* prese dalla sfera umana perché suonano più familiari e dunque più dolci di quelle aliene (VII, xxi, 2-3), ma ciò non toglie che si possano sfruttare anche quelle che generano una *repugnantia* tra sostantivo e verbo o tra sostantivo e aggettivo (VII, xxiii, 2-4; vedi § II.1.6). Nell'adattare la classificazione erenniana delle figure alla teoria della *transumptio*, il *Candelabrum* sceglie di concentrarsi solo su quattro dei dieci tropi, quelli *que inter eas plus gravitatis habent: sex autem viam faciliorem tenent nec tantum in se continent gravitatis* (VII, xxviii, 2). Se questa scelta continua una bipartizione già attiva nella *Poetria nova*,⁷⁵ la disposizione dei capitoli relativi alle quattro *exornationes graviores* non è strettamente vincolata al testo di Goffredo e la trattazione del *Candelabrum* è assai più estesa (Alessio 1983, 377). Le definizioni dei quattro tropi principali (*nominatio*, *pronominatio*, *permutatio* e *translatio*) sono spesso molto simili a quelle già date nel II libro, ma si concentrano di più sull'aspetto grammaticale, specificando quali sono le parti del discorso che si possono sottoporre al procedimento (come aveva già fatto Goffredo in *Documentum* II, iii, 7-22: vedi § I.1.4.2), e spesso propongono nuo-

⁷⁴ Per la ricezione della *Poetria nova* e la sua assimilazione al *dictamen* (più in ambito centro-europeo che in Italia), cf. R. Black 2018, 46-9.

⁷⁵ Cf. *Poetria nova*, vv. 957-9; 962-9: *Transfero, Permuto, Pronomino, Nomino, verba | haec formant ex se verbalia suntque colorum | nomina, quos omnes recipit transumptio sola. [...] Texuit ars alios pretio leviore paratus; | sed tamen est in eis gravitas et idoneus usus. | Sunt hinc inde decem, sex hinc et quatuor inde, | flores verborum. Denarius iste colorum | verba colorat ea gravitate, quod est alieno, | non proprio, vox sumpta modo. Genus omnibus unum: | scilicet improprius vocum status et peregrina | sumptio verborum.*

vi esempi.⁷⁶ Nel caso della *translatio*, ad esempio, Bene non parla più dei *sex modi* o effetti per cui si può creare una metafora, ma specifica che *hec fit tam in nomine quam in verbo et participio et adverbio et in hoc differt a precedentibus*, per poi analizzare con grande acutezza la differenza che corre tra questo tropo e l'allegoria e caratterizzare l'estensione metaforica:

in permutatione tamen significatio vocabuli non mutatur sed per rem ipsius alia res intelligitur, ut: 'Lupus est in fabula', id est aliquis adest qui cursum impedit nostre vocis. In translatione vero dictio quasi sponte ad aliud significandum convertitur, ut: 'Pratum ridet', id est floret. Et fit traslatio quandoque tantum in una parte, ut: 'Insanire libet', hoc est versificari, quandoque in pluribus, ut: 'Pastores predantur oves'. Hic duo nomina transferuntur: 'pastores' ad prelatos et 'oves' ad subditos; quandoque transummitur totalis oratio, ita quod nulla pars ipsius, ut: 'Litus aras', id est opus inutile agis. (*Candelabrum* VII, xxxii, 4-7)

La differenza con la prima parte del trattato è significativa: se lì Bene si teneva ancorato alla *Rhetorica ad Herennium*, consultata probabilmente con l'ausilio di un commento – il che spiegherebbe da dove attinge i nomi greci delle figure –, in questo VII libro la fonte principale è sicuramente la *Poetria nova*; questa è la ragione per cui nel II libro non si parla mai di *transumptio*, che invece nel VII è il concetto dominante, ma è anche il motivo per cui l'interesse principale è eminentemente retorico nel primo caso, grammaticale-poetico nel secondo. La conoscenza dettagliata del testo erenniano permette a Bene di ordinare il materiale poeticamente affrontato da Goffredo, e di essere molto più preciso nel distinguere tra *transumptio* e *translatio*, che invece si mischiavano in maniera più confusa nella *Poetria nova* (§ 1.1.4.2): nel *Candelabrum* la *transumptio* è dunque un modo figurato generale, una sorta di potenziamento del linguaggio che permette un lavoro sul significato, e che comprende i dieci tropi che già la *Rhetorica ad Herennium* distingueva tra gli altri, ma si concentra soprattutto sui quattro che maggiormente coinvolgono la traslazione e l'immagine, forse anche perché più vicini allo stile delle Scritture. Il *Candelabrum* si rivela così una fonte preziosissima per Dante – che con tutta probabilità lo conosceva – e per i suoi contemporanei, per-

⁷⁶ In alcuni casi ancora più marcatamente scritturali, come – di nuovo – nel caso della *permutatio*, che assume l'aspetto del tropo biblico per eccellenza: *fit per argumentum a persona vel loco vel ab alia re sumptum, quod frequenter in sacra scriptura contingit et tunc quandam similitudinem oportet intervenire, ut si per 'David' Christum intelligas, per 'vas lactis' plenitudinem sue gratie, per 'fundum' beatam Virginem, per 'Goliath' principem tenebrarum, per 'gladium' potestatem sibi ablatam. Fit per contrarium, ut si per 'Rachel morientem in partu' virginem intelligas absque dolore aliquo parientem* (*Candelabrum* VII, xxxi, 5-7).

ché porta a maturazione e sistematizza le riflessioni elaborate nei diversi ambiti dell'esegesi, della grammatica, della poetica e della retorica, offrendo ai *dictatores* uno strumento non solo artistico,⁷⁷ ma conoscitivo, ricalcato sui modi delle Scritture.

2.4.3 Quando Salomone prevale su Cicerone: la *Summa dictaminis* di Guido Faba

Ritenuto da alcuni il più importante della triade bolognese, Guido Faba, profondamente immerso nella vita accademica della città, è certamente il *dictator* la cui fortuna manoscritta fu più ampia e più longeva.⁷⁸ Le sue nove opere circolarono abbondantemente per tutta Europa, forse anche in virtù della loro diversità in termini di stili di scrittura, di organizzazione del materiale e di orientamento della dottrina, ma furono presto riunite in una sorta di canone, comprendente la *Summa dictaminis*, i *Dictamina rhetorica*, gli *Exordia*, le *Arenghe*, la *Summa de vitiis et virtutibus* e le *Petitiones*.⁷⁹ Secondo Murphy (1983, 294) nei suoi testi sembrano esserci tre modalità distinte, capaci di soddisfare diverse esigenze pur presentando una dottrina altamente convenzionale, e dunque facilmente accettabile per i lettori: nelle parti espositive Guido è sobrio e chiaro, in altri passaggi adotta uno stile allegorico che ricorda piuttosto Boncompagno e i maestri di Orléans, mentre nelle epistole modello dispiega modi alti e sacrali, vicini a quelli impiegati dai *dictatores* imperiali e papali. L'altro grande merito di Guido è quello di aver dato inizio a una tradizione retorica in volgare che assorbiva le norme della composizione latina, includendo alcuni passaggi volgari nei *Parlamenta et epistole* e nella *Gemma purpurea*.

Della sua biografia sappiamo pochissimo (cf. Gaudenzi 1895, 118-50; Kantorowicz 1943; Bausi 1995): si suppone che nascesse a Bologna prima del 1190, perché nel 1210 era già *magister* nella stessa città; sembra perciò verosimile che si fosse formato nella prima

⁷⁷ Forti (2006, 110-11) ad esempio evidenzia «l'eccezionale portata pratica del passaggio della *transumptio* dall'ambito, necessariamente ristretto, della creazione poetica a quello vastissimo della preparazione scolastica di chi si indirizza ai pubblici negozi: in tal modo l'uso consapevole e il gusto del *transumere* forniscono a chi è uscito dalla *schola* anche solo attraverso l'esercizio dettatorio, un particolare modo di riconoscere l'espressione poetica, di cui la *transumptio* rimane il carattere tipico».

⁷⁸ Per una bibliografia minima su Guido, oltre alle edizioni delle sue opere con relative introduzioni, cf. Monaci 1888; Pasquali 1939; Kantorowicz 1943; Castellani 1955; Pini 1956; Faulhaber 1978; Bausi 1995; Saiani 2000; Copeland 2009; E. Bartoli 2015; Lubello 2016; Bischetti 2020; M. Vescovo 2020a. Per l'influsso di Guido su Dante, cf. Montefusco 2020, 113-14.

⁷⁹ La tipologia grafico-libreraria dei codici fabiani, probabilmente rivolti a notai e podestà, ma anche a maestri e studenti, è stata ricostruita in Montefusco, Bischetti 2018; Bischetti 2020; 2022.

decade del XIII secolo, quando Tommaso da Capua studiava a Vicenza e Boncompagno insegnava presso lo Studio felsineo. La sua educazione fu varia, come si apprende dai passi autobiografici sparsi nelle sue opere e soprattutto dallo sferzante prologo della *Rota nova*: dopo gli studi letterari, per due anni si dedicò al diritto, dapprima abbandonandolo per non compromettere le capacità retoriche acquisite, ma esercitando poi la professione notarile per sostentarsi. Durante il periodo in cui fu scriba al servizio del vescovo di Bologna si recò forse a Roma, dove apprese i rudimenti del diritto canonico e dello stile epistolare della curia pontificia; insegnò grammatica e *ars dictaminis* a Bologna, dove probabilmente fu responsabile della cappella di San Michele (1223-1240), e forse in seguito si spostò a Siena, dove pare morisse nel 1245. Gaudenzi (1895, 139) gli attribuisce il ruolo di vero fondatore dell'arte dettatoria a Bologna, «perché ripudiò da ultimo ogni connubio di questa, sia colla filosofia, sia col diritto, sia coll'arte notaria, e in gran parte anche colla grammatica».

L'opera più fortunata⁸⁰ e interessante ai nostri fini, nonché l'unico trattato di natura teorica, è la *Summa dictaminis*: secondo Gaudenzi (1895, 138-9) il trattato tradisce soprattutto l'influenza di Boncompagno da Signa, e sarebbe stata composto tra il 1228 e il 1229, in reazione alla pubblica lettura della *Rhetorica antica* che il maestro toscano diede in quegli stessi anni a Padova. La *Summa* non è organizzata come un trattato completo, ma come un manuale pratico corredato di precetti succinti e radicati nell'uso; idealmente doveva essere accompagnata dall'altra grande opera di Guido, i *Dictamina rhetorica*, raccolta di esempi reali vastissima e adatta a ogni uso. Distillando i risultati dei predecessori e concentrandoli in una sistemazione che farà scuola, Guido ridusse la complessità teorica del *dictamen* in modo da renderlo accessibile a studenti, praticanti notai e a qualunque uomo d'affari che avesse bisogno di un manuale pragmatico e di facile consultazione, in cui il pesante apparato di definizioni veniva abbandonato per una classificazione chiara ed essenziale (Faulhaber 1978, 91-2).

Il prologo si articola sulla descrizione di un *locus amoenus*, il *viridarium magistri Guidonis* dove sono invitati tutti coloro che desiderano i doni della saggezza:

in hoc siquidem tante felicitatis loco sunt dictamina purpurata,
colores reperuntur rhetorici, et iuxta platanum ad fluentia aquarum
sedet sapientia Salomonis, per quam viri scolastici decorantur et
clarescit machina mundialis. (Gaudenzi 1890, 288)⁸¹

⁸⁰ Per una storia della tradizione della *Summa*, compreso un inedito volgarizzamento pisano, cf. M. Vescovo 2020b.

⁸¹ Il prosieguito, con la metafora dei ciechi che vagano nelle tenebre, sfrutta lo stesso *topos* che impiegherà Dante nel proemio del *De vulgari* (vedi § I.2.2) e che abbiamo già visto all'opera nel prologo al *Candelabrum* di Bene (vedi § I.2.4.2). Cf. Gaudenzi

Questo passo, e in particolare la personificazione della Sapienza, con le implicazioni iniziatiche che questa comporta, è stato studiato approfonditamente da Artifoni (1997, 298-301), che ha messo in luce come Guido volesse assumere il ruolo di mediatore tra la conoscenza e i lettori/allievi, a cui per suo tramite verrà concessa la comprensione dell'ordine dell'universo. In un brano così denso di echi scritturali, come in altri aspetti dell'opera, si manifesta tutta la complessità del progetto messo in atto dai *dictatores* per nobilitare la disciplina che insegnavano e, così facendo, presentarsi come depositari di una conoscenza divina.

Anziché con la consueta definizione del *dictamen*, il trattato comincia subito *in medias res* con i vizi, secondo il principio per cui bisogna prima estirpare quelli e poi parlare delle regole, e si sofferma in particolare sugli errori grammaticali e sui difetti specifici delle singole parti dell'epistola. La seconda parte tratta *de omnibus regulis que faciunt ad artem utiliter adnotatis*; nel breve prologo, che riprende la metafora della sete e professa la gratuità dell'insegnamento, Guido promette di insegnare compendiosamente *quid sit pronuntiatio, et consequenter quid sit prosaycum dictamen, et unde dicatur* (Gaudenzi 1890, 296). La definizione del *dictamen* è tradizionale, con il richiamo alla varietà degli argomenti, alla *congruitas* grammaticale e al decoro che si ottiene tramite l'*ornatus*;⁸² Guido semplifica però la dottrina riducendo le parti dell'epistola a tre (*exordium, narratio e petitio*), e prescrivendo il consueto adeguamento socio-stilistico tra mittente, destinatario e scrittura.⁸³ La trattazione di *inventio, dispositio ed elocutio* è succinta: seguendo il topico precetto oraziano ripreso anche da Dante (vedi § I.2.3.2), si dice che il *dictator* deve essere sagace, diligente e discreto nella scelta di una materia com-

zi 1890, 288: *et licet nichil in humanis inventionibus sit perfectum, hic tamen quantum ad eloquium dictatorie facultatis vitia que sunt fugienda plenius edocentur et patent que servari debeant documenta, sine quibus errant qui ambulant et non vident qui talia non observant. Ne igitur prestolatio tam desiderabilis fructus longius fatiget mentes avidas sociorum, apertis thesauris offero munera pretiosa que sui magis utilitate relucent quam reniteant exteriori decore; quibus mediantibus tenebris relegatis, ianua dictaminum sit pulsantibus aperta, ita quod in regali mensa omnes qui mecum fuerint discumbentes, tamquam superne rationis satietate repleti, nec recedant famelici, nec umquam appareant sitibundi.*

82 Cf. Gaudenzi 1890, 288: *dictamen est ad unamquamque rem, idest ad unamquamque materiam, competens et decora locutio, quia non sufficit, quod aliqua sciat dicere qui nosse debet dictare de omni materia que de facto posset occurrere. Competens dicitur quantum ad congruitatem vel incongruitatem, tam bone sententie quam recte gramatice. Decora dicitur quantum ad ornatum verborum.*

83 Cf. Gaudenzi 1890, 329-30: *nota quod omnis orator ista debet considerare: ordinem construendi, appositionem verborum, intellectum locutionis, mores hominum, consuetudines rerrarum, et satisfacere voluntati mittentis. Item diligenter debet querere, subtiliter, et videre que sit persona mittentis, ut dictum est, et que recipientis, et que sit fortuna et condicio utriusque, et quod talis sit materia quod ipsius verba illi convenient cui littera destinatur.*

misurata al suo *ingenium*, e, una volta trovata, deve lavorare sulla *dispositio* per ordinare le parole nel modo più adatto e quindi adornarle con i colori retorici:

dictator sagax debet esse, diligens et discretus ad inveniendam materiam suo ingenio congruentem, iuxta illud Horatii 'Sumite materiam vestris qui scribitis equam'; et postquam invenerit, circa dispositionem laboret ut ordinetur sub verborum serie competenti, et postmodum ad colores procedat rethoricos quibus depingat eandem ornamento circumposito, quasi quodam pallio et florifero tegumento. (Gaudenzi 1890, 334-5)

Dopo aver trattato alcuni aspetti legati alla *compositio* e aver enunciato in maniera breve ma efficace la dottrina del *cursus*, Guido abbandona i precetti più grammaticali per affrontare gli aspetti retorici pertinenti all'eleganza: questa si ottiene in due modi, ossia usando i colori retorici per imporporare la lettera e fortificandola con i proverbi dei saggi; fatte queste premesse, la *Summa* accosta la consueta trattazione dei *colores* a una lista di ben 104 proverbi e sentenze estratti dai libri sapienziali della Bibbia (*Sapienza*, *Proverbi*, *Ecclesiaste*, *Ecclesiastico*). La lista dei *colores*, che seguono, come nel *Candelabrum*, i tre principi di *elegantia*, *compositio* e *dignitas*,⁸⁴ comprende i procedimenti della *Rhetorica ad Herennium* e li riporta nello stesso ordine, ossia 29 figure del discorso (omettendone così cinque del trattato erenniano), i 10 tropi o *exornationes* e le 19 figure di pensiero o *exornationes sententie*. Quanto ai tropi, Guido riprende la definizione del trattato pseudo-ciceroniano ma enfatizza particolarmente l'aspetto di novità che deriva dalla traslazione: *decem exornationes que secuntur ab usitata verborum potestate recedunt, et quasi novam significationem inducunt* (Gaudenzi 1890, 363). A differenza dei suoi due predecessori, Guido non adotta il termine *transumptio*, preferendogli il più univoco *translatio* e offrendo una definizione canonica della metafora (*translatio est de una re ad aliam ex quadam idonea similitudine alterius verbi iam inventi traductio, ut 'pratam ridet' idest 'flore'*) e dell'allegoria (*permutatio est idem quod allegoria; hec enim aliud verbis et aliud sententia demonstrat, ut 'David superavit Goliath' idest 'Christus diabolum'*: Gaudenzi 1890, 365). Se il primo esempio è assai comune nei manuali medievali, il secondo testimonia l'opera-

⁸⁴ Cf. Gaudenzi 1890, 356: *ornatus orationis elegantia, compositione ac dignitate conficitur. Elegancia facit orationem latinatate puram et explanatione conspicuam; latinitas barbarismus et solecismus relegat. Explanatio verbis usitatis et propriis, seu competenter aliunde translatis reddit orationem lucidam et apertam. Compositio efficit omnes partes orationes equabiliter perpolitae, cuiuslibet inconcinnitatis vitii relegatis. Dignitas est que orationem quarundam exornationum varietate colorat.*

zione più frequentemente intrapresa da Guido (così come da Bene),⁸⁵ ossia la sostituzione degli esempi originali del trattato pseudo-ciceroniano con massime morali o brani cristiani. L'uso di passi biblici per esemplificare una figura retorica ha certamente contribuito a quella confusione tra allegoresi come tecnica ermeneutica e allegoria come tecnica di scrittura che ancora pesa sulla corretta comprensione di questo importantissimo snodo del pensiero medievale, come si vedrà a più riprese nel prossimo capitolo.

Guido rivendica per la sua opera la sacralità che si conviene a un prodotto di arte retorica pronunciato da un uomo geniale: eppure c'è molta ironia nel suo uso di metafore ed espressioni magniloquenti, in contrasto con l'umile argomento delle regole del *dictamen*; questa operazione appartiene a quella generale tendenza, già più volte evocata, per cui retori e giudici mettevano le proprie tecniche addirittura in competizione con la teologia – e del resto lo stile di Guido, seppur ironicamente, richiama da vicino quello solenne della letteratura imperiale e papale, che veniva pubblicata nella veste di '*litterae sacrae*' dirette al popolo cristiano (Kantorowicz 1943, 261-2).⁸⁶ La *Summa dictaminis* realizza dunque una sorta di sintesi ideale tra Cicerone e Salomone, con netta vittoria del secondo sul primo; la presenza sempre più imponente di motivi scritturali, che abbiamo già messo in luce nei trattati di Boncompagno e di Bene (§§ 1.2.4.1. e 1.2.4.2), non è più assimilabile a una semplice adozione di modi e stili letterari, ma assume con Guido una nuova dimensione, sistematica e produttiva, di retorica compiutamente e *ab origine* cristiana.

2.4.4 Tra teoria e prassi: le collezioni di *dictamina* e la retorica laica e civile

Oltre e più che tramite i manuali di *ars dictandi*, la disciplina dettatoria arrivò a permeare ogni aspetto della retorica duecentesca soprattutto tramite le raccolte di *dictamina* reali e fittizi che circolavano come modelli da imitare nelle cancellerie di tutta Europa. Da tempo la critica dantesca ha riconosciuto quanto profondamente le epistole latine di Dante, ancorché originali sotto diversi aspetti, siano influenzate dalla produzione epistolare coeva, come si nota osservando minute riprese tematiche e stilistiche e più generiche adesioni alle norme codificate dall'uso. Solo recentemente (cf. Grévin 2020a; 2020b), però, abbiamo cominciato a comprendere la reale entità di

⁸⁵ L'esempio che associa David a Cristo e Golia a Satana è già in Bene: vedi la citazione in § 1.2.4.2.

⁸⁶ Per questo stesso processo di sacralizzazione, cf. Delle Donne 2006; 2013; Hartmann 2015b; Grévin 2015c; 2016.

questa influenza, nonché le sue modalità di attuazione: adatta tanto allo scambio interpersonale quanto alla comunicazione istituzionale e strutturata sul riuso e la rielaborazione di moduli ritmici e figurativi, l'*ars dictaminis* prese la forma di una prassi di scrittura fondata sul semi-formularismo; questo aspetto rende impossibile una ricerca filologica e intertestuale classica, ma ci permette di penetrare in una pratica creativa specificamente medievale, fondata sull'interiorizzazione di un modello e su un costante e virtuosistico esercizio di sostituzione e variazione di micro- e macrostrutture ritmiche e sintagmatiche (Grévin 2020b). Catturati dal genio di Dante, capace di sistematizzare, contaminare e innovare ogni elemento formale e contenutistico a cui fece ricorso, dimentichiamo che la sua formazione si doveva essere fondata anche su discipline più tecniche e su esercizi quasi meccanici di composizione quali quelli prescritti dalle *artes poetriae* e quelli praticati dal *dictamen*, e che la padronanza di una scrittura che assegnava tanta importanza alle diverse strutture del testo non poteva che esercitarsi anche su schemi e formule. L'*ars dictaminis* ha perciò fornito - e fornirà - moltissimo materiale utile all'interpretazione della scrittura dantesca, e non solo di quella epistolare latina,⁸⁷ ma anche di quella poetica in volgare.

Per quanto riguarda la concezione dantesca del linguaggio figurato, tuttavia, le elaborazioni teoriche inserite nei *dictamina* non sono molte né molto originali. Possiamo menzionare, ad esempio, le brevi prescrizioni di Riccardo da Pofi, notaio attivo presso la Curia pontificia intorno alla metà del Duecento e autore di un'imponente *Summa dictaminum*.⁸⁸ Nel breve prologo teorico anche Riccardo, come già i maestri dello *Studium* bolognese di cui abbiamo parlato diffusamente, insiste molto sulla *congruitas* e sulla *convenientia* dello stile rispetto allo status delle persone coinvolte nello scambio epistolare, prescrivendo poi diversi tipi di *salutatio* e concentrandosi soprattutto su quelli che coinvolgono i religiosi. Sebbene delineino caratteristiche tipiche delle lettere papali, che non devono indulgere in argomenti risibili o lievi né eccedere in gravità o complessità (*non enim decet papam verbis nimis gravibus aut supervacuis implicari*: Simonsfeld 1893, 506), i precetti di Riccardo sono per lo più generici e comuni: quanto più l'argomento è alto, tanto più è necessario scrivere in modo che tutti comprendano; per questo il *dictator* deve cercare

⁸⁷ Per cui cf. i contributi più recenti, ciascuno dei quali rimanda anche alla bibliografia pregressa: Brilli 2014; Falzone, Fiorentini 2017; Montefusco 2020; Grévin 2020a; 2020b; Tomazzoli 2020a; 2020b.

⁸⁸ Grévin (2020b, 31-3), che prende in esame le tre grandi collezioni epistolari di origine centro-meridionale che ebbero maggior diffusione nell'Italia del XIII e XIV secolo, ritiene certo che Dante conoscesse la *summa dictaminis* attribuita a Pier della Vigna, e plausibile che conoscesse anche le due *summae* papali di Tommaso da Capua e Riccardo da Pofi; quest'ultima, in particolare, era impiegata come testo per l'insegnamento retorico nella Bologna di inizio Trecento.

di conservare la proprietà dei vocaboli e delle sentenze, per non sottoporre il latino a significati adulteri o peregrini:

studeat igitur quod significatio verbis secundum sui naturam inhereat et sententie sint appropriate materiis tam in auctoritatibus quam exemplis, ut rationabiliter et proprie applicetur materie quod fuerit per auctoritates aut sententias introductum. Et licet sepe transumptive loquamur, tamen expedit, quod transumptio sit similitudinaria rei de qua scribitur, ut si velimus dicere quod interdum navicula Petri procellarum fluctibus agitur vel impetatur, talis transumptio satis est rationabilis; nam per fluctus procellarum proprie possumus intelligere vexationes secularium tempestatum. Sed si diceretur, quod impetitur fluctibus montium, hoc esset inproprium, cum fluctus non competant montibus, sicut nec aper undis nec pisces nemoribus. Ad hec in magnis et arduis negotiis exquisitis verbis uti nos convenit, ut dictamen sub colore verborum ornatus elegantia et florida compositione decurrat. (Simonsfeld 1893, 507)

Riccardo insiste dunque sulla scelta di traslazioni appropriate e fondate su una somiglianza forte e razionale, in modo del tutto analogo a quanto facevano *dictatores* bolognesi, e questo testimonia quanto il livello più tecnico della riflessione sulla *transumptio* si fosse cristallizzato in fretta. Anche per questo la *transumptio* si presta particolarmente bene a un'analisi che tenga conto degli aspetti semi-formularistici evocati sopra: costituisce infatti un concetto elaborato con cura sul piano teorico, ma anche uno strumento adoperato in modo massiccio nella prassi epistolare dei *dictatores* e, infine, un momento essenziale di riflessione metaletteraria, che mette in mostra le ambizioni egemoniche e sacralizzanti di questi professionisti della scrittura (Grévin 2012, 157).

In questo quadro, Grévin (2012, 169-74) ha analizzato l'impiego del termine *transumptio* nella celebre epistola di Nicola da Rocca per la morte di Federico II e in una *quaestio* in forma epistolare *sive imperator soli comparari debeat*, anonima ma forse da attribuire a Enrico di Isernia. In entrambi i testi emerge con forza come il problema del linguaggio figurato scateni un'urgente interrogazione sullo statuto di verità della parola e sui modi in cui costruirlo: la padronanza delle metafore nel loro momento creativo e in quello interpretativo sembra assicurare al parlante un dominio sulla comprensione della realtà, nonché la capacità di indirizzare e influenzare la ricezione dei lettori. Nel capitolo precedente abbiamo visto come già nella *Vita nova* per Dante fosse cruciale risolvere la tensione tra verità storica, linguaggio poetico e interpretazione dei propri componimenti; nel *Convivio*, come vedremo nel prossimo capitolo, questo problema si porrà con ancora maggiore urgenza. Il trattato volgare, però, integra questo problema grammaticale e retorico in un quadro esegeti-

co e pedagogico più complesso, sicuramente influenzato dal progetto di retorica civile e laica portato avanti da Brunetto Latini e Bono Giamboni.⁸⁹ Attivi in scuole urbane, cancellerie e curie podestarili anziché nell'ambiente universitario in cui operavano i maestri della generazione precedente, spinti da un'istanza pedagogica e divulgativa volta a incoraggiare la partecipazione politica, anziché desiderosi di affermare l'autorità e il prestigio di una conoscenza sapienziale, Brunetto e Bono inquadravano l'attività e le riflessioni del singolo nell'ambito di una vita cittadina collettiva e fondata su una profonda comunanza di valori (Artifoni 2002, 31-3).

Brunetto perseguì l'obiettivo di diffondere l'opera di Cicerone modernizzandola, fondendola con la recente retorica del *dictamen* e, attraverso la scelta del volgare, rendendola accessibile a un pubblico più vasto.⁹⁰ Con la *Rettorica*, volgarizzamento ampiamente commentato dei primi 17 capitoli del *De inventione* di Cicerone, il commento ai classici usciva dalle aule scolastiche e universitarie per trasformarsi in strumento pedagogico e civile a vantaggio di coloro che detenevano incarichi pubblici, e più in generale di un pubblico sovranazionale di laici (Beltrami 2007, VIII; cf. anche Bartuschat 2002, 33). Le *artes dictandi* e *poetriae* si ispiravano in larghissima misura alle opere di Cicerone, ma tendevano a trascurare la funzione politica della retorica deliberativa, a cui Brunetto assegnava invece la massima importanza: per lui la retorica - anche in virtù della sovrapposizione tra 'retore' e 'rettore' - apparteneva alla scienza politica, ed era anzi la più importante delle discipline in quanto preparazione all'attività politica.⁹¹ Dalle *artes* la *Rettorica* derivava invece l'equiparazione tra oratoria e scrittura epistolare, che allargava la conce-

⁸⁹ Per i risultati di un rinnovato studio su questa stagione della cultura laica fiorentina, cf. Barański, Cachey, Lombardo 2019; Milani 2021. Montefusco, Bischetti 2018 dimostrano che il progetto di Brunetto, pur nel suo intento di allargamento della retorica classica, si pone nel solco del *dictamen*.

⁹⁰ Su Brunetto la bibliografia è ovviamente molto vasta: cf. le rassegne bibliografiche in Ceva 1965; Bolton Holloway 1986; Inglese 2005. La *Rettorica* è stata pubblicata da Maggini 1968 (da cui si cita), il *Tresor* da Beltrami 2007. Per una bibliografia minima, cf. Maggini 1912; Davis 1967; Crespo 1972; Witt 2011, 5: 5-24; Bartuschat 2002; 2017; Mabboux-Sutton 2013; Alessio 2015, 13-76; Artifoni 2016; Montefusco, Bischetti 2018; Milani 2021.

⁹¹ Cf. Maggini 1968, 47-8: *la terza scienza, cioè politica, si 'nsegna fare e mantenere e reggere le cittadi e le comunanze, e questa, si come davanti è provato, è in due guise: cioè in fatti et in detti [...]. Quella maniera ch'è in fatti si sono l'arti e' magisterii che in cittadi si fanno, come fabbri e drappieri e li altri artieri, senza i quali la cittade non potrebbe durare. Quella ch'è in detti è quella scienza che ss'adopera colla lingua solamente; et in questa si contiene tre scienze, ciò sono Gramatica, Dialettica, Rettorica. Ancora più esplicito il *Tresor* III, II, 1-2: *rethorique est une science qui nos enseigne bien pleinement et parfaitement dire es choses comunes et es privees; et toute sa entencion est a dire paroles en tel maniere que l'en face croire ses diz a çaus qui les oient. Et sachés que rethorique est desouz la science de cité gouverner, selonc ce que Aristotes dit et son livre qui est translaté çà en errieres en romains.**

zione della seconda disciplina del trivio rispetto all'insegnamento di Cicerone e rispetto ai precetti eminentemente pratici dei *dictatores* (Witt 2011, 5: 7-8). Brunetto afferma infatti:

Rettorica è scienza di due maniere: una la quale insegna dire, e di questa tratta Tulio nel suo libro; l'altra insegna dittare, e di questa, perciò che esso non ne trattò così del tutto apertamente, si nne tratterà lo sponitore nel processo del libro, in suo luogo e tempo come si converrà. (Maggini 1968, 3-4; cf. anche *Tresor* III, II, 7; IV, 1)

Mentre la *Rettorica*, rimasta incompleta, si occupava per lo più di questioni di natura generale e definitoria e si concentrava quasi solo sull'*inventio*, il *Tresor*, che nel suo terzo libro è sostanzialmente un'epitome del volgarizzamento brunettiano, dedica meno spazio ai problemi teorici che avevano causato l'interruzione della prima opera e segue in maniera più fedele e sistematica lo sviluppo della retorica ciceroniana. Dopo aver discusso l'*inventio* e la *dispositio*, con i consueti problemi dell'*ordo artificialis* e *naturalis* e con il recupero delle dottrine dell'*ampliatio* e dell'*abbreviatio* elaborate dalle *artes poetriae* (e soprattutto da quella di Goffredo di Vinsauf), Brunetto si sofferma sulle parti del discorso, e in particolare sul prologo e sulle strategie da impiegare per ottenere diversi effetti sul lettore; il *Tresor* prosegue poi con un esame degli argomenti da scegliere e dei modi in cui svilupparli, e affronta le teorie dell'argomentazione e della confutazione. A dispetto della profonda riflessione sulla natura del discorso e sul ruolo civile ed educatore della parola, riemerge a tratti nel *Tresor* un'idea più esornativa della parola, benché sempre al servizio della persuasione retorica; Brunetto scrive, ad esempio:

quant la matire est vil et petite et que li oieres ne bee pas a ce se poi non, lors covient il que ton prologue soit aornez de tels paroles que li donent talent d'oïr, et qui enhaucent ta matire et l'ostent de sa viltance. (*Tresor* III, 21)

La moda classica e tulliana trovò diversi adepti nella seconda metà del Duecento, quando alcuni notai e *magistri* delle prime due *artes* si diedero a volgarizzare antichi manuali di retorica ed estratti di orazioni ciceroniane: lo stesso Brunetto, oltre che con le due opere appena discusse, contribuì a questa tendenza con i volgarizzamenti della *Pro Ligario*, della *Pro Marcello* e della *Pro rege Deiotaro*.⁹² Bono Giamboni dedicò le sue cure alla *Rhetorica ad Herennium*, par-

⁹² I volgarizzamenti sono ora editi in Lorenzi 2018; cf. anche Keen 2019; Montefusco 2021.

zialmente volgarizzata nelle quattro redazioni del *Fiore di rettorica* stese tra il 1258 e il 1266 – dunque negli stessi anni in cui furono composte le due opere di Brunetto.⁹³ L'opera di Bono non ha certo i caratteri di ambizione e originalità che contraddistinguono il progetto di Brunetto, ma non è né una semplice traduzione né una pedissequa parafrasi, e anzi si prende non poche libertà nel sovvertire l'ordine dell'originale erenniano e nel tagliarne vaste porzioni. In tutte le redazioni, l'argomento con cui si apre il testo è l'*elocutio*, che ricava la sua centralità dalla preferenza accordata al criterio stilistico. L'aspetto formale non ha però la meglio su quello contenutistico, se fin dal prologo Bono ribadisce il principio della necessaria concordanza tra *favella* e *senno*; ma poiché quest'ultimo non può essere insegnato, il *Fiore* si concentra su *come si possono ornare le parole, e quali sieno le gravi e belle sentenzie onde si rende la diceria piacevole e bella* (*Fiore di rettorica* VII, 3-4, ed. Speroni 1994). I *colores* della *Rhetorica ad Herennium* sono tradotti in modo piuttosto disordinato e vengono semplificati, spesso accorpendo e per lo più ignorando le rigide classificazioni che la retorica medievale aveva invece cristallizzato; le definizioni sono correate di esempi che danno moltissimo spazio al mondo comunale e podestarile. Bono non spende nemmeno una parola sui tropi, che erano stati al centro di tante dottrine retoriche medievali, e recupera invece gli aspetti generalmente trascurati di *memoria* e *actio*; questo dimostra che il *Fiore* «si muove esclusivamente sul piano del discorso orale» (Artifoni 2016, 12), a differenza della *Rettorica*, che «segna il travaso nel volgare non solo di un testo ciceroniano, ma, data l'architettura dell'opera, anche di una specifica dottrina di scrittura, il *dictamen*, che era fin allora riservata esclusivamente al latino» (12).

In conclusione, l'*ars dictaminis* e i volgarizzamenti duecenteschi delle retoriche ciceroniane forniscono moltissimi spunti per comprendere la concezione del linguaggio figurato sviluppata nel *De vulgari eloquentia*: innanzi tutto in relazione al desiderio di promozione culturale che traspare nelle raffinate e orgogliose metafore dei prologhi e all'esibizione di perizia tecnica che si realizza nella commistione tra precetti sistematici ed esempi elaborati; ma anche in relazione a una nozione di *ornatus* legata a precise gerarchie stilistiche dettate dal principio della *convenientia*, e ancorata a una residua separazione tra stile e contenuto. Al di là di questi aspetti più tecnici, l'*ars dictaminis* aveva elaborato nuove e originali riflessioni metaletterarie, capaci di rimettere in contatto la tecnica retorica con problemi teologici ed esegetici di primaria importanza, mentre l'operazione di Brunetto aveva restituito una chiara missione pedagogica, laica e

⁹³ Per le intricate questioni di tradizione e attribuzione, cf. l'edizione Speroni 1994, xv-ccxlii. Su Bono cf. anche Foà 2000.

civile alla prassi scrittoria e alle *auctoritates* classiche. Entrambe le tradizioni avevano poi favorito un profondo aggiornamento del gusto, in direzione di un più spiccato interesse per il linguaggio del potere e, nel caso dell'*ars dictaminis*, con uno stile sempre più vicino al modello scritturale. Anche le differenze, come sempre, sono molte e non secondarie: laddove il *dictamen* si presenta come una lingua quintessenzialmente ornata e artificiale, che proprio tramite questa artificialità si avvicina a Dio (Montefusco 2019, 37), per Dante, al contrario, il volgare è una lingua nobile in virtù della sua naturalità, e uno strumento essenziale della vita politica e civile com'era per Brunetto: a questo strumento naturale - in cui possono comunicare tutti, comprese le donne, e in cui tutti hanno diritto a raggiungere l'eloquenza - Dante, proprio mentre rivendica le proprie straordinarie competenze tecniche e critiche, attribuisce però la caratteristica profondamente innovativa di essere fedele trasposizione della propria esperienza e diretta emanazione della propria ispirazione.