

Le *poetriae* del medioevo latino

Modelli, fortuna, commenti

a cura di Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio

L'impronta di Matteo di Vendôme nella diffusione degli schemi di correlazione e pluralità (sec. XI-XVI)

Maurizio Perugi

(Université de Genève, Suisse)

Abstract Matteo of Vendôme's *Ars versificatoria* is the volume that, more than any other, lets us identify in the troubadours' vocabulary some recurring features regarding morpho-stylistics and rhyming. Moreover, the *Ars versificatoria* is the well-known archetype of two stylistic features that are crucial in authors of *trobar clus* (especially Raimbaut d'Aurenga and Arnaut Daniel), who hand them down to Petrarch and the European Petrarchism: the first one concerns the asyndeton (*Versefüllendes Asyndeton*) that is usually employed in the *ordo artificialis* to mark the beginning of a poem; the latter regards the arrangement according to the rhetorical pattern called *versus rapportati*. As to the *Poetria nova*, it lets us clarify the meaning of some keywords of the troubadour poetry, especially those related to a technique that is usually (and anachronistically) interpreted in a symbolic way, but which actually derives from rules and notions coming from the school of Chartres and elaborated by Geoffrey of Vinsauf. This paper can be viewed as a chance to gather and re-examine many ideas collected in some of the Author's publications.

Keywords Matthew of Vendôme. Geoffrey of Vinsauf. Versus rapportati. Petrarch. Arnaut Daniel. Raimbaut d'Aurenga. Etienne Jodelle. Jean de Sponde.

1

Con lo sguardo volto al Cinquecento europeo, appare legittimo considerare l'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme come il riferimento artigrafico più autorevole per la diffusione di schemi che, caratterizzando la così detta locuzione artificiosa, presso la critica sono oggetto in tempi recenti di un'attenzione insistita. Questi schemi, in particolare la *rapportatio*¹ e il *Summationsschema*, costituiscono altrettanti marcatori di un movimento, il manierismo, la cui individuazione – soprattutto in rapporto al barocco – rappresenta una delle maggiori conquiste del secolo scorso in storia

1 Riguarda la fenomenologia dei *versus rapportati*, detti anche *versus applicati*, *singula singulis*, *correlativi*, *correspondentes*, *paralleli*, *trutannici*.

dell'arte e letteratura, dove il loro impiego è preferenzialmente legato al sonetto, forma chiusa dominante nella poesia occidentale. Più in generale le figure d'accumulo rappresentano un efficace strumento di organizzazione della scrittura, sia in poesia che in prosa, ben al di là dei periodi (manierismo mediolatino e sec. XVI) a cui risultano storicamente legate.

Per quanto riguarda l'Europa occidentale, la *rapportatio* è stata contemporaneamente studiata in almeno quattro ambiti diversi: il latino medievale, il rinascimento iberico e italiano,² il manierismo francese, il barocco letterario tedesco. All'origine di questa frammentazione si collocano due personalità spesso in polemica fra loro: Dámaso Alonso ed Ernst Robert Curtius; e il panorama tracciato da ambedue presenta una lacuna vistosa, relativa alla lirica trovadorica. Ora è tanto più significativo che, a parte le figure d'accumulo già evocate, proprio i trovatori forniscano, se non l'unica, certo la più copiosa evidenza relativa alla morfostilistica, un capitolo dell'*Ars* di Matteo che, nonostante il suo rilievo euristico, risulta praticamente abbandonato dagli artigiani successivi.

La *rapportatio* si può considerare un caso particolare di *zeuma*, conseguente a un processo di densificazione e geometrizzazione. Nell'*Ars* di Matteo, lo *zeuma* (I, 4: «quando diverse clausule verbo semel posito includuntur»), distinto secondo la posizione del verbo in tre varianti (I, 5: «fit autem zeuma a superiori, ab inferiori, a medio»), è uno dei due moduli rari comandati per marcare l'incipit, l'altro essendo l'impiego di un proverbio.

La remota ma persistente impronta dell'artigianeria mediolatina nelle letterature nazionali talora sfugge al lettore moderno. Chi è capace ormai di riconoscere nell'incipit dell'*Orlando Furioso* uno *zeuma ab inferiori*?³ Analogamente i critici tendono a mettere fra parentesi il fatto che la *rapportatio* è spesso parte integrante di uno *zeuma*; come nel celebre *Sonnet II* di Jodelle:

Des astres, des forests, et d'Achéron l'honneur,
Diane, au monde hault, moyen et bas préside,
Et ses chevaux, ses chiens, ses Euménides guide,
Pour esclaire, chasser, donner mort et horreur.

2 E l'ampio sviluppo nella successiva età barocca, dal quale si prescinde nel presente contributo.

3 «Conversely, in a very different but still epic vein, Ariosto paratactically signals his debts to and outdoing of Virgil's "Arma virumque cano" with the opening lines of *Orlando Furioso* (1532): "Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, | le cortesie, l'audaci imprese io canto..." From n+1 to n+5» (Johnson, C.D. «N+2, or a Late Renaissance Poetics of Enumeration». *Modern Language Notes*, 127, 2012, 1096-143: 1100).

Un commento recente⁴ si limita ad avvertire che «les éléments de la triade sont à chaque fois placés selon un parallélisme positionnel horizontal et vertical, et ils fonctionnent tous trois de manière interchangeable avec un syntagme en facteur commun», cioè – di volta in volta – *l'honneur, préside, e guide*: «Ils placent sur un même plan syntaxique des éléments qui s'opposent entre eux [...]. Nous constatons ainsi la présence de la dissonance dans la forme des vers rapportés».⁵

Nella triade di epigrammi registrata da Pierre Laurens a partire dall'incipit di *Rvf* 134 (il sonetto *Pace non trovo*), si tralascia di osservare che, rispetto a Nicolas Bourbon («Et spero et timeo, glacie circumdatus uror») e al Tesaurus («Et spero et trepido, gelidus me sauciat ardor»), è Paolo Giovio che riesce a produrre uno *zeuma*, per di più sostanziato da una coppia di *opposita* («Affligunt penitus spes, metus, aestus, hyems»)⁶.

2

Nessuna definizione della *rapportatio* si trova in Matteo di Vendôme, la cui opera è tuttavia marcata dall'impiego insistito di questa figura,⁷ non solo nell'*Ars*⁸ ma anche nelle *Epistule* e nei poemi, fra i quali il fortunatissimo *Tobias*.⁹ Per un classificazione specifica (con l'etichetta di *versus applicati*)

4 Rossi, C. «Deux effets étrangement divers...». *Formes et fonctions de la dissonance dans les "Amours" et les "Contr'Amours" d'Étienne Jodelle*. Mémoire de recherche, Université Stendhal (Grenoble 3), 2009, 75. Cf. 76: «La dissonance apparaît par le biais de deux moyens, le premier étant le zeugma, et le deuxième le mélange des deux lectures [i.e. syntaxique et paradigmatique]» (si avverta che *zeugma* è qui usato in senso puramente grammaticale, dunque con una funzione del tutto differente rispetto al tecnicismo matteano).

5 Per il resto, i titoli dei singoli paragrafi che compongono il capitolo sui *Sonnets en vers rapportés* (73-93) bastano per dare l'idea del tipo di analisi esperito: «Au-delà d'une simple 'fantaisie de lettrés facétieux', mise en place de nouveaux cadre de réflexion sur l'art poétique»; «Une picturalité dissonante où les contraires s'équilibrent»; «Une représentation tridimensionnelle».

6 Laurens, P. *L'Abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*. Paris, 1989, 377.

7 Cf. ad es. D'Angelo, E. *La letteratura latina medievale: una storia per generi*. Roma, 2009, 141.

8 Opera, com'è stato osservato, particolarmente «difficult to summarize» (Purcell, W.M. *Rhetorical and Grammatical Invention at the Margin of Literacy*. Columbia, South Carolina, 1996, 57).

9 Tanto che l'editore (Mathei Vindocinensis *Opera*. Edidit F. Munari. Roma, 1982, 2: 69) confina il proprio commento alla nota ai vv. 203-12 del poema *Milo*, dove comunica altri esempi dello schema in Matteo, oltre a una succinta bibliografia. Si vedano ora i numerosi interventi di Armando Bisanti, in particolare «Inseriti metrici nel *De eodem et diverso* di Adelardo di Bath». *Mediaeval Sophia*, 7, gennaio-giugno 2010, 5-32 (31-2), dove raccoglie

bisogna attendere il *Laborintus* di Everardo Tedesco (vv. 699-704).¹⁰ Negli ultimi decenni, in particolare Armando Bisanti ha progressivamente allargato la documentazione mediolatina sulla *rapportatio*: riflettendo su questo materiale, appare evidente che Matteo recepisce e trasmette una tradizione che fa capo alle personalità di Ildeberto di Le Mans,¹¹ Adelardo di Bath,¹² Marbodo di Rennes. Il quadro d'altronde risulta già abbastanza chiaro nel vecchio articolo di Bolte,¹³ con gli esempi di Ildeberto e Matteo di Vendôme a fare la parte del leone, e due nutrite schede riservate alla poesia francese (du Bellay, Jodelle, Pasquier) e inglese (con un celebre sonetto di Sidney affiancato dalla traduzione di Opitz). Bolte, considerato nella bibliografia corrente come il primo studioso ad aver affrontato il problema, in realtà era stato preceduto da Gerber,¹⁴ che dedica una scheda ai *versus paralleli seu correlativi*, nella quale, oltre al celebre epitaffio di Virgilio (per il quale si veda più oltre), cita «Temporibus nostris quicumque placere laborat, | det, capiat, quaerat plurima, pauca, nihil»,¹⁵ inoltre «Das Hertz, der Leib, die Seel; brennt, schwindet, fürchtet auch; | Für Liebe, Brunst, die Höll; wie Gluth, wie Schnee, wie Rauch».¹⁶

La *rapportatio* affiora anche in alcune 'commedie elegiache', come la *Lidia* dubbiosamente attribuita ad Arnolfo d'Orléans, e l'anonimo *Baucis*

la documentazione nell'opera di Matteo, ossia *Milo*, 203-12; *epist.* II, 10, 7-14 e II 13, 59-60; *Tob.*, 89-96; *Ars* I, 51, 39, 46; I, 52, 27-28 e 57-60; I, 53, 89-94.

10 Faral, E. *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Paris, 1924, 361-2.

11 Cf. *carmin. min.* 22, 3-6 e 9-10 (si veda Bisanti, A. «Su alcuni *carmina minora* di Ildeberto di Lavardin». *Filologia Mediolatina*, 12, 2005, 41-101: p. 62; Angelini, R. «Hildeberti Cenomanensis carmen 22 Scott». *Maia*, n.s., 59, 2007, 513-27). Si aggiunga *carmin. min.* 30, 3-4, ed. Hildeberti Cenomannensis Episcopi *Carmina minora*, recensuit A.B. Scott, Leipzig, 1969, 19.

12 *Adelard of Bath Conversations with his Nephew. On the Same and the Different, Questions on Natural Science and On Birds*. Edited and translated by C. Burnett. Cambridge, 1998, XXXIX, con l'esempio «Ver, autumnus, hiemps, cur pingat, compleat, artet, | prata, domos, latices, gramine, farre, gelu».

13 Bolte, J. «Die indische Redefigur Yathā-samkhya in europäischer Dichtung». *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 112, 1904, 265-76.

14 Gerber, G. *Die Sprache als Kunst*, II/1. Bromberg, 1873, 132. Il contributo di Gerber è segnalato dal Dr. O. Ritter (Privatdozent an der Universität Halle a. S.), *Lesefrüchte*, in *Festschrift Wilhelm Viëtor* (= «Die neueren Sprachen», 1910 [Ergänzungsband]), Marburg, 1910, 121-3, che comunica una ricca messe di nuovi esempi inglesi.

15 Cf. *Initia carminum ac versus Medii aevi posterioris Latinorum*. Unter Benützung der Vorarbeiten A. Hilkas bearbeitet von H. Walther. Göttingen, 1959, 1005 nr. 19162. Gli esempi latini sono ricavati da Thomae Ruddimanni. *Institutiones grammaticae latinae*. Curante G. Stallbaum, Pars secunda. Lipsiae, 1823, 87.

16 Precisando che «Zesen (263) nennt dies 'Verführungsgedichte oder zweileserige Reiz me'» (von Zesen, P. «Hochdeutscher Helikon [1656]». Bearbeitet von U. Maché, *Sämtliche Werke*, 10(2), Berlin-N.Y., 1977).

et Traso; inoltre nell'*Anti-Avianus*, breve raccolta favolistica del sec. XIII in cui vengono rielaborate nove delle quarantadue favole di Aviano.¹⁷

Nella prima metà del sec. XII, i *versus rapportati* infiltrano l'area benedettina austro-bavarese, e in particolare compaiono nell'*Hortus deliciarum*:

Figure A shows two pictures, functioning rather like stanzas in poetry [...] made from these 'versus rapportati'. The Latin text associated with the bird-like figures is «Bos lepus ales equus homo serpens pavo leo grus | pes caput os pectus manus ilia cauda juba crus». Associated with the horned creature is the stanza «Latrans vir cervus equus ales scorpio cattus | dente manu cronu pede pectore retro vel ungue | mordeo cedo peto trudo neco scindo».¹⁸

È evidente l'intento pedagogico di questa applicazione.¹⁹ L'insieme costituito da testo e disegno è designato col termine di *pictura* da Gerhoch di Reichersberg, che «uses these figures as a structural form for an exegetical treatise of some of the Psalm texts».²⁰ La connessione con il filone simbolico ed escatologico, proprio dell'ultimo periodo della cosiddetta riforma gregoriana, è confermata nello stesso *Hortus deliciarum*:

a *versus rapportati* depicting a monster made up of animal parts, is accompanied by an eschatological text on the *Six Cities* (the city of angels, the worldly city, Jerusalem, Babylon, hell, paradise respectively) with reference to Psalm 48:13, stating that man seeking honour will perish like beasts.²¹

Il legame dello schema con la poesia visuale è destinato a consolidarsi nei secoli successivi.²²

17 Bisanti, «Su alcuni *carmina minora*», 32.

18 Carruthers, M. *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge, 1998, 140 (con rinvio all'edizione di Green, R. et al. *Hortus Deliciarum*. London-Leiden, 1979).

19 «This figure is of particular interest because, while clearly designed for elementary pedagogy, it was also used as a trope of invention by learned adults, a heuristic design useful for meditation and sermon-making. This type of school figure, which is made up of both words and drawings, is not unlike the complex brain (and imagination) teasers of the antique poets and the Carolingian *carmina figurata*» (Carruthers, *The Craft*, p. 140).

20 Carruthers, *The Craft*, 142.

21 Weeda, C. *Images of Ethnicity in Later Medieval Europe* [PhD dissertation]. University of Amsterdam, 2014, 153 fn. 35, con rinvio a Cames, G. «A propos de deux monstres dans l'*Hortus deliciarum*». *Cahiers de civilisation médiévale*, 11, 1968, 587-603 (587-9).

22 In effetti i *Versus correlativi* «durch ihre besondere Leseoperationen erfordende Verektialisierung zur Visuellen Poesie zu rechnen sind»: si veda *Von der Antike bis zum Barock*.

Nell'ambito dell'arte combinatoria e della permutazione, Ulrich Ernst identifica con lucidità i tratti pertinenti che definiscono l'eredità medievale trasmessa all'umanesimo; fra questi, oltre beninteso alla sestina,²³ i «Proteusähnliche Verse aus ein- und zweisilbigen Wörtern unter dem Titel *Nugae poeticae* in dem *Liber de ornamentis verborum* des Marbod von Rennes und im Hildeberts von Lavardin Verssequenz *De oppositis*».²⁴

3

All'interno del blocco culturale italo-spagnolo è Dámaso Alonso²⁵ che con i suoi studi sulle figure di pluralità nel petrarchismo,²⁶ pubblicati a partire dal 1944, ha diffuso l'etichetta di 'poesia correlativa'. Secondo le sue ricerche, confermate e ampliate nel 1954 da Giovanni Pozzi,²⁷ il focolaio originario responsabile della diffusione della *rapportatio* si situa in ambiente veneto, intorno alla figura di Domenico Venier, cui vanno aggiunte quelle di Luigi Groto²⁸ e di altri personaggi meno noti, come Lodovico Paterno,

1 Bd., *Visuelle Poesie. Historische Dokumentation theoretischer Zeugnisse*. Hrsg. von U. Ernst. Berlin-Boston, 2012, 400.

23 Per la sestina come alternativa del *Summationsschema* cf. Fucilla, J.G. «A Rhetorical Pattern in Renaissance and Baroque Poetry». *Studies in the Renaissance*, 3, 1956, 30 fn. 6; König, B. «Summationsschema und Epigramm». *Verführung zur Geschichte. Festschrift zum 500. Jahrestag der Eröffnung einer Universität in Trier 1473-1973*. Trier, 1973, 1-19 (5 fn. 15).

24 Zymner, R. *Handbuch literarischer Rhetorik*. Berlin, 2015.

25 Per le intermittenti critiche rivolte da Alonso a Curtius si vedano Richards, E.J. *Modernism, Medievalism, and Humanism. A Research Bibliography of the Reception of the Works of Ernst Robert Curtius*. Halle, 1983, 9; Rubio Tovar, J. *La vieja diosa. De la filología a la posmodernidad*. Alcalá de Henares, 2004, 82-94.

26 «È caratteristica generale del pensiero poetico del Petrarca la tendenza a conformarsi in pluralità. Ed è caratteristica delle pluralità del Petrarca la tendenza a distribuirsi in un verso secondo certe norme, in un modo più o meno perfetto; o a disseminarsi, in maniera più o meno regolare, in un insieme di versi» (Alonso, D. «La poesia del Petrarca e il petrarchismo (Mondo estetico della pluralità)». *Studi petrarcheschi*, 7, 1961, 73-120: 77). «La correlación poética de los siglos XVI y XVII en Italia y España es uno de los rasgos característicamente petraquistas» (Alonso, D.; Bousoño, C. *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid, 1970⁴ [con ulteriori ristampe], 81).

27 Cf. anche Pozzi, G. «Nuovi esempi di *Versus rapportati*». *Italia medievale e umanistica*, 2, 1959, 513-15, con ulteriore documentazione in Aretino, Folengo, Valeriano, A. Dicembre.

28 Per l'identificazione dei tratti manieristici nell'opera del Groto cf. Huss, B. «Wenn Dichter Dichter porträtieren. Die literarischen Vergilbilder von Luigi Groto und Giovan Battista Marino». Fabris, A.; Jung, W. (Hrsg.), *Charakterbilder: Zur Poetik des literarischen Porträts. Festschrift für Helmut Meter*. Bonn, 2012, 179-96 (186). L'intera opera poetica di Groto è ora leggibile nell'ed. crit. di Spaggiari, B. *Le Rime di Luigi Groto, Cieco d'Adria*. Adria, 2014.

in particolare grazie al sonetto *Mi punge, annoda, e arde a parte a parte*.²⁹

L'interesse per questo schema retorico è parte integrante della produzione che caratterizza la scuola luganese d'italianistica, centrata essenzialmente sullo studio, nei secoli XVI e XVII, dei fenomeni legati alla locuzione artificiosa³⁰ e alla 'parola dipinta'. Allievo del Pozzi, Ottavio Besomi risale, per la diffusione iniziale di questa figura, all'ambiente della poesia cortigiana di fine '400 (Cariteo, Tebaldeo, Serafino Aquilano), ma soprattutto traccia chiaramente, attraverso il differente impiego della *rapportatio*, la frontiera tra manierismo e barocco, impersonata nel Marino. Nel dialogo *Del concetto poetico* di Camillo Pellegrino, svoltosi a Capua nell'aprile del 1598, il Marino agisce come espositore di sonetti del Petrarca, del Bembo e del Casa. Appare chiaro che per lui

i concetti poetici si identificano tecnicamente con i traslati, le antitesi e i versi rapportati. In particolare l'anatomia del sonetto dellacasiano *Certo ben son quei due begli occhi degni* comporta non solo la descrizione di un'evidente correlazione trimembre sui metaforici danni d'Amore, ma la segnalazione di un'ulteriore corrispondenza tra verso e verso, che «quanto è men chiara tanto ha più di vaghezza», e la giustificazione di una apparente zeppa in chiusa («'l mare, e l'onda») grazie al rilievo della pseudo-*rapportatio* bimembre e dei due ossimori:

Benedetta colei che m'have offeso,
E 'l mare, e l'onda, in cui nacque il mio rischio
Securo, e la tranquilla mia tempesta.³¹

Non a caso la *rapportatio* è oggetto di critica da parte del Tasso nella *Lezione recitata nell'Accademia Ferrarese sopra il sonetto 'Questa vita mortal' di Monsignor Della Casa*,³² in base al principio

29 Cf. Anselmi, G.M. et al. (a cura di). *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*. Milano, 2009, nr. 27; nel cappello è citato questo brano di Quondam, A. *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*. Bari, 1975, 74: «individuati i nuclei del codice Petrarca-Bembo (sia tematici che strutturali), compito del testo, secondo il Paterno, è il loro esaurimento tramite lo svolgimento di tutte le loro possibilità lessicali e formali, trattando i vari elementi della scrittura poetica in congegni di accumulazione ed estenuazione di figure retoriche, soprattutto quelle della pluralità [...] per queste caratteristiche i testi del Paterno costituiscono una delle più esemplari esperienze del Manierismo».

30 «Specie in quell'ambiente napoletano, in fermento per la presenza del Tasso, in cui cresce e opera sin oltre i trent'anni il Marino. È qui che si sviluppa la teoria e la pratica della 'locuzione artificiosa'» (Martini, A. «Marino postpetrarchista». *Versants*, 7, 1985, 15-36: 19-20).

31 Martini, *Marino*, 19-20.

32 Cf. *Le prose diverse di Torquato Tasso*. Nuovamente raccolte ed emendate da C. Guasti. Firenze, 1875, 2: 130.

che non deve il magnifico dicitore affaticarsi perchè l'una parola a l'altra corrisponda; ma ciò deve egli quasi umile affettazione sprezzare:³³ e sapendo che Cicerone gli antiteti ed i contraposti a la moderata forma di stile attribuisce, non volse a quella sorte di figura l'altezza del suo stile inchinare; ed avendo in questo terzetto,

Anzi il dolce aer puro, e questa luce
Chiara, che 'l mondo a gli occhi nostri scopre,
Traesti tu d'abissi oscuri e misti,

risposto a le parole *puro* e *chiara* con le parole *misti* e *oscuri*, vi mise quello epiteto di *dolce* ad arte, acciò che vi fosse alcun nome a cui nissun altro si contraponesse; e così quella figura, non propria del magnifico dicitore, si venisse in qualche parte a ricoprire. La qual considerazione ebbe parimente il Petrarca in quella gravissima canzone³⁴ [...]. Ma non l'ebbe già il Bembo, il quale ogni sua, benchè gravissima, composizione va spargendo senza misura alcuna di questi contraposti; e questo, o sia virtù o vizio ereditario, ha da lui per suo peculiare la sua nazione; che, pur ch'empiano le loro composizioni di antiteti, nulla curano se di spiriti e di concetti sono vuote.³⁵

Tasso dunque considera la *rapportatio* come un «soverchio ornamento», per il quale «troppo apertamente l'affettazione dell'arte si manifesta». Come si vede, «il difetto evidenziato è circoscritto ai rimatori di area veneta».³⁶ Il giudizio del Tasso è prezioso non solo come documento di una moda letteraria, ma anche nel rispetto euristico, perché attribuisce uno statuto positivo (di «sprezzatura») alle numerose occorrenze di schemi in apparenza imperfetti. Secondo Pozzi, la *rapportatio* è «pressoché ignorata dal Tasso»:³⁷ tuttavia Antonio Daniele ne segnala un cospicuo esempio nel madrigale 295, e altrove.³⁸

33 Si veda più oltre: «volse con nobile negligenza, per dissimulare l'arte, queste tre voci nel sonetto due volte replicare».

34 Cita *Rvf* 128, 12-14 «'E i cor, ch'indura e serra | Marte superbo e fero, | Apri tu, padre, intenerisci e snoda', avendo risposto a la voce *serrare* ed *indurare* con *aprire* ed *intenerire*, v'aggiunge la voce *snoda*, a cui nissun'altra è che si contraponga».

35 Cf. Tasso, T. *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. A cura di L. Poma. Bari, 1964, 45.

36 Cf. Pestarino, R. *Tansillo e Tasso, o della «Sodezza» e altri saggi cinquecenteschi*. Pisa, 2007, 107 nota 34, dove rinvia a un passo dei *Discorsi del poema eroico*: «nemici ancora della gravità son i contraposti e le sentenze contrarie fatte con affettata diligenza e con arte viziosa; e, s'io non m'inganno, di questo vizio possono esser biasimati molti moderni dicatori».

37 Pozzi, G. *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiali*. Bologna, 1984, 128.

38 *Rinaldo* XII, 8; *Ger. Lib.* XIII, 3; *Rime*, nr. 333 (Daniele, A. *Nuovi capitoli tassiani*, Padova, 1998, 235-6).

4

È significativo che la fortuna cinquecentesca della *rapportatio* non trovi un congruo riscontro nell'opera del Petrarca.³⁹ Lo stesso Alonso è costretto ad ammettere (1970, 90) che «en diversos sonetos del Canzoniere son dos las imágenes (correlación bimembre)», con la notevole eccezione di *Rvf* 133, sonetto significativamente incastrato al centro di un trittico i cui estremi sono costruiti sugli schemi del *devinalh* e della sequenza *de oppositis*. Conviene riprodurre il testo per intero:⁴⁰

Amor m' à posto come segno a strale,
 come al sol neve, come cera al foco,
 et come nebbia al vento; et son già roco,
 donna, mercé chiamando, et voi non cale.

Dagli occhi vostri uscìo 'l colpo mortale,
 contra cui non mi val tempo né loco;
 da voi sola procede, et parvi un gioco,
 il sole e 'l foco e 'l vento ond'io son tale.

I pensier' son saette, e 'l viso un sole,
 e 'l desir foco: e 'nseme con quest'arme
 mi punge Amor, m'abbaglia et mi distrugge;
 et l'angelico canto et le parole,
 col dolce spirto ond'io non posso aitarne,
 son l'aura inanzi a cui mia vita fugge.

Le quartine sono saldate dalla ripetizione di quattro elementi fissi *strale* (*colpo*), *sol(e)*, *foco*, *vento*. La prima quartina contiene una figura di accumulo (anafora di *come*) basata su quattro *opposita*; la seconda termina in quello che Matteo di Vendôme chiamerebbe uno *zeuma a superiori*, nel quale il verbo precede una enumerazione trimembre. Le terzine, che sviluppano la soluzione del *devinalh*, riprendono gli elementi fissi *saette* (terza variante sinonimica dopo *strale* e *colpo*), *sole*, *foco*, *aura* (= *vento*),⁴¹ ciascuno dei quali è accompagnato da un sostantivo allegoricamente equipollente (*pensier'*, *viso*, *desir*) e da un verbo (*punge*, *abbaglia*, *distrugge*): così la terzina si compone di due *zeumata a superiori* che configurano una variante di *rapportatio*.

39 Per *La correlación en Petrarca* si veda Alonso, Bousoño, *Seis calas*, 81-9.

40 È uno dei due sonetti correlativi petrarcheschi citati da Meninni, F. *Il Ritratto del Sonetto e della Canzone. Discorsi*, Napoli, 1677, cap. XXV (*Della correlazione*), 208; l'altro è *Rvf* 285 (Alonso, Bousoño, *Seis calas*, 82-4).

41 L'ultimo membro occupa un'intera terzina, secondo il *Muster der wachsenden Glieder*: «Convien ancora ordinare i nomi in guisa che gli ultimi vadano sempre accrescendo» (Tasso, *Discorsi*, 205).

Nonostante l'eleganza e la flessibilità dell'applicazione, la presenza dello schema non è sfuggita all'attenzione di Bernardino Daniello:⁴² «Il Son. è per sé stesso chiaro, e facile da intendere, pien di grande arteficio tanto, quanto di gravità voto, ma le molte contrarietà (ò contrapositioni che dir ci piaccia)⁴³ ch'egli ha in se, lo rendono vago, e leggiadro molto». Ed è interessante la proposta, come referente classico, di un passo «del Mantovano Homero».⁴⁴ Non è finalmente casuale che questo sonetto, insieme ad altri del Petrarca, appaia corredato da un emblema in un codice apposito:⁴⁵

During the Renaissance interest in visual literary forms was sparked also by emblematics and the advent of iconology. Various experiments concerned with the way a text was written down were also affected in the modern era by the development of mathematics, especially combinatorics, which can be observed in the legacy of Juan Caramuel and Lobkowitz.⁴⁶

Né si dimentichino le applicazioni della *rapportatio* nell'ambito della poesia filosofica (Tommaso Campanella, Giordano Bruno).⁴⁷

Il sonetto paradigmatico di Domenico Venier (*Non punse, arse o legò*)⁴⁸

42 *Sonetti Canzoni e Triumphi* di M. Francesco Petrarca, con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca. Vinegia, 1549, 53b.

43 Cf. per il sonetto seguente *Sonetti Canzoni*, 54: «Pieno di bellissimi anthiteti, e contrarietati».

44 «Il quale in persona prima di Caronte, dice, [Verg. *Aen.* VI 392-394] 'Nec vero Alciden me sum letatus euntem Accepisse lacu: nec Thesea Piritheumque Dijs quamquam geniti: atque invicti viribus essent'. Poi rispondendo à quel Alcide, segue dicendo [395-6], 'Tartareum ille manu custodem in vincla petivit Ipsius à solio regis, traxitque trementem'. Agli altri due così [397], 'Hi dominam Ditis thalamo deducere adorti'. Poi introducendo la Sibilla à risponderli, le fa dire [400-1], 'Licet ingens ianitor antro Aeternum latrans exangues terreat umbras', pur quanto ad Hercole. quanto à gli altri due compagni [402], 'Casta licet patruì servet Proserpina limen'».

45 Torre, A. *Vedere versi. Un manoscritto di emblemi petrarcheschi* (Baltimore, Walters Art Museum, Ms. W476. Napoli, 2012, 167-80. Nello stesso ambito si veda Maranini, A. *Emblemi d'amore dal Petrarca ai Gesuiti*. Bologna, 2005, 48.

46 Milewska-Ważbińska, B. «Waste of Time or Artistic Expression? Notes on *poesis artificiosa* of the Modern Era». Kwapisz, J.; Petrain, D.; Szymański, M. (eds.), *The Muse at Play. Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*. Berlin-Boston, 2013, 379-99 (379).

47 Cf. rispettivamente Alonso, Bousoño, *Seis calas*, 325-34; Farinelli, P. «Tra polemica e risemantizzazione. La posizione di G. Bruno rispetto a Petrarca, petrarchisti, antipetrarchisti». *Acta Neophilologica*, 47, 2014, 99-107.

48 Venier è «indudablemente el mayor retransmisor de los procedimientos correlativos» (Alonso, Bousoño, *Seis calas*, 93). Cf. Pérez Abadín-Barro, S. *Los Sonetos de Francisco de la Torre*. Manchester, 1997, 155: l'«apéndice» include una traduzione del sonetto, pubblicato per la prima volta nel *Libro terzo delle rime* di Andrea Arrivabene (1550) e ristampato più volte. Lo tradussero anche William Fowler e Jean-Antoine de Baïf (*Trait, feu, piège d'Amour*). Sembrano imitarlo almeno due sonetti di Gaspara Stampa (*Arsi, piansi, cantai e Altri mai foco stral, prigionie o nodo*). È citato da Fortunio Spira nei *Diporti* del Parabosco (1550).

è, com'è noto, memore di questo individuo petrarchesco;⁴⁹ si aggiunga che la base «piaga fuoco nodo» (con le variazioni «ferita fiamma incendio», «catena giogo legame», ecc.) è una delle più sfruttate nella *rapportatio* cinquecentesca:

la metaforía de las armas del Amor, tema que, como una antorcha encendida, se van pasando de mano en mano los sucesivos petrarquizantes, y cuya línea de luz es una de las mejores pruebas que el historiador moderno tiene para detectar el rastro petrarquista.⁵⁰

Come detto, Alonso dà rilievo alla differenza quantitativa fra la *rapportatio* del Petrarca e quella dei petrarchisti: sulla base di una correlazione generalmente bimembre, il numero delle pluralità in Petrarca è sempre basso, mentre in un sonetto dell'Ariosto (*La rete fu di queste fila d'oro*) sale a sette, in Tansillo (*D'un sì bel foco e d'uno sì bel laccio*) a dieci, nel sonetto del Venier arriva a tredici. Un vero e proprio, pur se tacito, ritorno a Matteo di Vendôme si registra nel Groto, la cui «superación de la técnica anterior consiste en comprimir dos pluralidades en un solo verso»,⁵¹ come in questo incipit: «Col bel, vivi, aurei, ciglio, occhi, capelli | ond'arco, fiamma, rete, ha, trahe, torciglia | la mia Dea». Al contrario, il Tasso nella *Liberata* pratica lo schema con parsimonia, e sempre in moduli bimembri, ad es. VIII 19.5/6 «Di sangue un rio, d'uomini uccisi un monte | d'ogni intorno gli fanno argine e fossa».⁵²

5

Massicciamente rappresentata (Garcilaso, Cetina, Acuña, Aldana, Cervantes, oltre agli italianizzanti Silvestre, Herrera, Góngora), la poesia correlativa in Spagna si distingue per l'impiego cospicuo dello schema «diseminativo-recolectivo»,⁵³ del quale il più famoso e prodigioso esem-

49 «Fue traducido al castellano, probablemente por el Brocense» (Alonso, Bousoño, *Seis calas*, 51-2).

50 Cf. Besomi, O. *Ricerche intorno alla "Lira" di G.B. Marino*. Padova, 1979, 221; Alonso, Bousoño, *Seis calas*, 89-90 e 101.

51 Alonso, Bousoño, *Seis calas*, 94-5.

52 Vitale, M. *L'officina linguistica del Tasso epico. La "Gerusalemme Liberata"*. Milano, 2007, 70; altri esempi, 865.

53 «El nombre que yo empleo es parecido al que ya antes había usado Berger ('Enumeration und Wiederaufnahme'); es lo mismo que Curtius ha llamado 'Summationsschema'. Ni Curtius ni Berger consideran que este artificio forma parte de la correlación» (Alonso, Bousoño, *Seis calas*, 297 fn. 40; cf. 315 fn. 18).

pio è certo il sonetto gongorino *Mientras por competir con tu cabello*.⁵⁴ L'impiego della *rapportatio* marca profondamente il barocco tedesco, e non è un caso che quella germanica sia l'area di maggiore diffusione della *Poetica* dello Scaligero.⁵⁵ In Inghilterra, toccando il fenomeno denominato *correlative verse*, è d'obbligo citare Philip Sidney, *Arcadia*, book 3: «Vertue, beutie, and speeche, did strike, wound, charme | My heart, eyes, ears, with wonder, love, delight»⁵⁶ insieme ad altri passi famosi, quali *Antony and Cleopatra* 3.2.16-18 di Shakespeare o *Paradise Lost* 7, 502-503 di Milton.⁵⁷ Ma lo schema si trova anche nella poesia anglo-latina: J.W. Binns cita esempi (per lo più dediche collocate in esergo) da Henry Dethick,⁵⁸ Thomas Watson, Richard Wills (che impiega l'etichetta di *carmen correlativum*), oltre ad un'applicazione emblematica bilingue di Andrew Willet.⁵⁹

In Francia la cultura del *sonnet en vers rapporté* comincia con du Bellay e Ronsard.⁶⁰ Come marca di transizione dal manierismo al barocco francese, particolarmente nel sonetto, già visto, di Étienne Jodelle (*Des astres, des forests, et d'Acheron l'honneur*) e in uno di Jean de Sponde (*Tout s'enfle contre moy, tout m'assaut, tout me tente*, ultimo dei XII *Sonnets de la Mort*),⁶¹ è stata quasi contemporaneamente valorizzata da Stefano Agosti⁶²

54 In cui il «raddoppiamento della somma» è certo suggerito dal sonetto del Groto *Di produr perle*, che termina con l'enumerazione «Denti, occhi, crin, sen, man, piè, ciglia, e labbia» (Parenti, G. «La poesia pastorale come poesia artificiosa. Origine e fortuna del 'Summationsschema'». *Colloquium Helveticum*, 6, 1987, 70-1; e prima König, *Summationsschema*, 18).

55 Cf. Zeman, H. «Die 'versus rapportati' in der deutschen Literatur des XVII. und XVIII. Jahrhunderts». *Arcadia*, 9, 1974, 134-60.

56 Cf. anche *Astrophil and Stella*, 43, 65, 100; *Certain Sonnets*, 18.

57 «aire, water, earth, | By fowl, fish, beast, was flown, was swum, was walked»: cf. Alonso, Bousoño, *Seis calas*, 288, e soprattutto la documentazione raccolta alle pagine 335-85.

58 Con dedica a Bartholomew Clerke, autore della traduzione latina del Castiglione (*De curiali sive aulico*, 1603): cf. Binns, J.W. *Intellectual Culture in Elizabethan and Jacobean England*. Leeds, 1990, 274.

59 Binns, *Intellectual Culture*, 55-56; e 468-469 n. 50, con un ulteriore nutrito elenco di autori che impiegano i *versus rapportati*.

60 L'unico esempio noto di Ronsard, *Par un destin dedans mon cœur demeure*, si trova negli *Amours* (1552): cf. Pot, O. *Inspiration et mélancolie. L'épistémologie poétique dans les Amours de Ronsard*. Genève, 1990, 170.

61 Già Alonso (Alonso, Bousoño, *Seis calas*, 96-7), a partire dallo studio di Berger, B. *Vers rapportés. Ein Beitrag zur Stilgeschichte der französischen Renaissancedichtung*. Karlsruhe, 1930 (Diss., Freiburg im Breisgau Universität), aveva segnalato esempi di Pasquier, Mellin de St.-Gelais, Jodelle, Du Bellay, Baïf, Belleau.

62 Agosti, S. *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*. Milano, Rizzoli, 1972, 57 nota 8. Oltre al sonetto di Jodelle, Agosti analizza (60-2) anche *Rvf* 133.

e da Claude-Gilbert Dubois.⁶³ Nel sonetto di Sponde

Les vers ne sont plus les nappes d'eau calme des sonnets rapportés de Du Bellay ou de Ronsard;⁶⁴ les inversions, les échanges d'attributs, les décalages dans l'ordre du mètre et dans l'ordre des mots, donnent une impression d'enroulement, de spirales qui apparentent ces colonnes, bien plus qu'aux colonnes classiques de Pierre Lescot, aux spirales de marbre sculpté que dressera le Bernin pour le baldaquin de Saint-Pierre [...]. Ondes, vertiges d'anéantissement, d'engloutissement, ébranlements, enchantements se succèdent sur les spirales irrégulières des vers rapportés. Par là ce texte est fondamentalement baroque.⁶⁵

Per Agosti si tratta di un campo privilegiato per esercizi sulla dimensione strutturante e la funzione di spazialità proprie di questa figura, che Jodelle e Sponde «investono di un vero e proprio furore mentale, che ne coinvolge e travolge gli elementi nella più incandescente esaltazione della forma (della forma vuota) che sia dato incontrare nel secolo».⁶⁶

Come nota Mario Bensi,⁶⁷ nell'autunno 1986 apparvero tre articoli dedicati ai *sonnets rapportés*, ad opera dello stesso Bensi, di Claudio Azzo-

63 Dubois, C.-G. *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*. Paris, 1973, quindi aggiornato in Presses Universitaires de Bordeaux, 1993: analizza il sonetto di Sponde. Cf. *Le Maniérisme*. Paris, 1979, 121.

64 «Selon Tabourot des Accords [*Les Bigarrures et Touches du seigneur des Accords* (1603), ouvrage signalé par H. Chamard, *Histoire de la Pléiade*, t. 4. Paris, 1939-1941, 101-2, [et] dont la première édition date de 1583], cette forme ingénieuse fut introduite d'Italie par du Bellay qui l'utilisa plusieurs fois [...]. C'est un fait qu'après 1560, on voit se développer dans la poésie française le goût de cette forme géométrique et compliquée: on note cinq pièces de Desportes en vers rapportés, treize de du Bartas, vingt-sept de d'Aubigné, trente et une de Jodelle» (Dubois, *Le Baroque*, 79).

65 Dubois, *Le Baroque*, 81 e 88-9.

66 Agosti, S. «Petarca e la modernità letteraria: una genealogia». Musarra, F. et al. (a cura di), *Seduzione e tradimento. La bellezza nella poesia italiana ed europea = Atti del Convegno Leuven* (Louvain-la-Neuve, 11-13 dicembre 2003). Firenze-Leuven, 2006, 17-45 (40). Cf. ora Mathieu-Castellani, G. «La Poétique de la fureur et l'esthétique des vers rapportés: l'exemple de Clovis Hesteau de Nuysement». *Australian Journal of French Studies*, 39, 2002, 167-86.

67 Bensi, M. «Postilla per *Barque qui vas flottant* di Philippe Du Plessis-Mornay». *Linguistica e Filologia*, 14, 2002, 29-36 (31 nota 4).

lini⁶⁸ e di Gisèle Mathieu-Castellani.⁶⁹ Tutti erano stati preceduti da un intervento di Pierre Lusson e Jacques Roubaud.⁷⁰ Si veda ancora l'ampia nota bibliografica redatta da Paolo Budini all'inizio dell'articolo *Il sonetto in versi rapportati*,⁷¹ dove analizza – prima dei due onnipresenti sonetti di Jodelle e di Sponde – il X della raccolta di sonetti *L'Olive*, pubblicata nel 1549 da Joachim du Bellay (*Ces cheveux d'or sont les liens, Madame*).⁷²

In questa bibliografia, talora ipertrofica, merita di essere menzionato anche un distico di Bartas (*La Sepmaine*, VI, 752-54), che evidenzia come «le schéma de la somme s'apparente à la technique des vers rapportés puisqu'il exprime à la surface du texte les rapports que ceux-ci laissent sous-entendus»:⁷³

mais celuy se peut dire
Sans nez, oreille, chair, qui ne flairer, oit, et sent
L'odeur, le son, le choc, des fleurs, du luth, du vent.

L'intervento di Bensi (1986) si distingue per applicare la propria analisi alla critica testuale. Attestata dal ms. è la rettifica al v. 9 del sonetto di Du Plessis-Mornay, un punto e virgola in luogo di un punto interrogativo, che «consente all'autore di illuminare una struttura di *sonnet rapporté*, finora rimasta in ombra, a causa della lezione erroneamente emendata (un caso

68 Bensi, M. «Vers rapportés e testo del sonetto – *Tout s'enfle contre moy* di Jean de Sponde; *Barque qui vas flottant* di Philippe Du Plessis-Mornay»; Azzolini, C. «Annotazioni sul testo manoscritto di *Barque qui vas flottant* di Philippe Du Plessis-Mornay» ambedue in *Il Confronto Letterario*, 3/6 (novembre 1986), rispettivamente 407-17 e 417-20. A questi bisogna aggiungere Budini, P. «Les structures formelles dans les Sonnets de la Mort de Jean de Sponde, Références bibliographiques». *Francofonia*, 8, 1985, 66-8; e, prima ancora, Albersmeier, F.-J. «Structure architectonique et dimension philosophico-théologique d'un poème 'baroque'. Jean de Sponde, Sonnets de la Mort, XII». *Studia Neophilologica*, 53, 1981, 359-68.

69 Mathieu-Castellani, G. «Sponde: Poétique du sonnet rapporté». *Littératures*, 15, Automne 1986, 25-42. Vedi poi Mathieu-Castellani, G. «Poétique du sonnet rapporté». *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*. Réunis par P. Carile et al. Paris, 1993, 443-58.

70 Lusson, P.; Roubaud, J. «Sur la devise de *Nœu et de feu*. Un sonnet d'Étienne Jodelle. Essai de lecture rythmique». *Langue française*, 49, 1981, 49-67. Nell'articolo il *sonnet en vers rapportés* è messo in relazione col motto emblematico.

71 *Francofonia*, 60, 2011, 123-47.

72 Du Bellay, J. *Œuvres poétiques*. Éd. crit. par H. Chamard, mise à jour par Y. Bellenger. Paris, 1982, 1: 35. Il modello citato è *Il laccio, il dardo, e 'l foco onde m'avinse*, sonetto di Camillo Besalio (in *Rime di diversi nobil huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana*, II, Venezia, 1547). Si aggiunga che il sonetto s'ispira al son. 9 dell'Ariosto (ugualmente imitato da Flaminio de Birague, *Les premières œuvres poétiques* [1585], éd. crit. par R. Guillot – M. Clément, Genève, 1998, 28-29).

73 J. Miernowski, *Dialectique et connaissance dans La Sepmaine de du Bartas*. «Discours sur discours infiniment divers», Genève, 1992, p. 224.

di *lectio facilior*) dagli editori ottocenteschi». Congetturale è l'altra rettifica al v. 6 del sonetto di Sponde, *péril* in luogo di *périr* (attestato dall'ed. 1588 e dalle successive raccolte collettive), che «perfeziona lo *schema di rapporto*, e in particolare la serie dei tre infiniti del v. 6». ⁷⁴

Anche Agosti, dopo aver segnalato un esempio di *rapportatio* ternaria in *Madame Bovary*, trova modo di mettere a profitto lo schema per restaurare una lezione del romanzo di Proust relativa al personaggio di Robert de Saint-Loup, nel brano su Tansonville con cui inizia il *Temps retrouvé*. Nell'edizione della Pléiade, dove si legge «on se demandait si c'était dans le faubourg Saint-Germain qu'on se trouvait ou au Jardin des Plantes, et si on regardait un grand seigneur traverser un salon ou se promener dans sa cage un oiseau», occorre ripristinare la clausola «traverser un salon ou se promener dans sa cage un grand seigneur ou un oiseau», e con essa lo schema della *rapportatio*. ⁷⁵

6

All'interno di questo quadro europeo dai contorni chiaramente delineati, i comuni denominatori artigrafici restano due epigrammi, tratti l'uno (greco) dall'*Anthologia Palatina* ⁷⁶ e l'altro dall'*Anthologia latina*, cioè il cosiddetto epitaffio di Virgilio, ⁷⁷ ovviamente il più rappresentativo anche grazie alla propria destinazione mnemonica, legata alla *rota Vergilii*: «Pastor arator eques pavi colui superavi | Capras rus hostes fronde ligone manu». ⁷⁸ Nessuno dei due, come già segnalato dal Pozzi, è comunque sufficiente a giustificare la diffusione dello schema nel petrarchismo prima italiano,

⁷⁴ Scheda pubblicata in *Francofonia*, 16, primavera 1989, 145-60. L'autore corregge ancora due emendamenti congetturali di A. Boase nel VII e VIII dei *Sonnets de la Mort*.

⁷⁵ Agosti, S. «Nient'altro che una spaziatura della lettera...». Verna, M.; Frigerio, A. (a cura di), *Marcel Proust. Proust e lo spazio = Atti della giornata di studi* (15 ottobre 2009). Milano, 2009, 29-36 (33-4).

⁷⁶ Curtius, E.R. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern, 1948, 288, dove gli esempi greci sono in realtà due: VI 59 di Agathias e l'adespoto IX 48. Alonso (Alonso, Bousoño, *Seis calas*, 282-99) ne aggiunge altri. Cf. Norberg, D. *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*. Translated by G.G. Roti, J. de La Chapelle Skubly; edited with an introduction by J. Ziolkowski. Washington, 2004, 54. En. transl. of *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*. Stockholm, 1958.

⁷⁷ Riese, A. *Anthologia latina sive poesis Latinae supplementum*. Lipsiae, 1906, 276 n. 800.

⁷⁸ Per la traduzione del Groto, cf. Huss, *Wenn Dichter*, 183. L'epigramma fu tradotto anche da Richard Lovelace: «A Swain, Hind, Knight: I fed, till'd, did command | Goats, Fields, my Foes; with leaves, a spade, my hand», Wilkinson, C.H. (ed.). *The poems of "R. Lovelace"*. Oxford, [1930] 1963, 203.

quindi europeo: esiste dunque – anche nel giudizio del Curtius –⁷⁹ un vuoto che concerne la documentazione intermediaria.

Un problema del tutto simile si era posto per il *Summationsschema*:⁸⁰ dopo le ricerche di Curtius e Fucilla, restava «il grande iato tra il carme *De carnis petulantia* di Valafrido Strabone (sec. IX) e il celebre sonetto *Col tempo el villanel al giogo mena* di Panfilo Sasso (1455 ca.-1527)»,⁸¹ per colmare il quale Fucilla aveva potuto citare tre soli epigrammi attribuiti a Ildeberto de Lavardin,⁸² fra cui il celebre *De Hermaphrodito*. Bernhard König stabilisce «einen kausalen Zusammenhang» fra lo sviluppo di una dimensione manieristica all'interno del petrarchismo,⁸³ e il ricupero dell'epigramma classico da parte della poesia neolatina.⁸⁴ Come confermato da Parenti,

la voga di questo schema figurato fu determinata appunto dai poeti italiani attivi tra Quattro e Cinquecento,⁸⁵ che si avvalsero dei prototipi presenti nell'*Anthologia graeca* [...]. Per ora basti fissare tra la Modena del Sasso e la Ferrara del Tebaldeo, l'area preferenziale di riscoperta e di diffusione del *Summationsschema*.⁸⁶

Anche nella documentazione relativa alla *rapportatio*, l'anello mancante è necessariamente una figura, o una tradizione, abbastanza rappresentativa

79 «Gibt es Zwischenglieder zwischen Walahfrid und Panfilo Sasso?» (294). Walahfrid Strabo è il titolare dell'unico esempio medievale di *Summationsschema* indicato dal Curtius.

80 Per l'analogia e la differenza di questa figura rispetto alla *rapportatio* si veda Pozzi, *Poesia per gioco*, 117.

81 Parenti, *La poesia*, 27-75.

82 Fucilla, *A Rhetorical Pattern*, 25-6.

83 Ossia «die Hypertrophierung geometrischer Strukturtypen und metaphorischer Ausdrucksformen» (König, *Summationsschema*, 14). Un rapporto analogo esiste fra l'epigramma neolatino e il madrigale: cf. Schulz-Buschhaus, U. *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*. Bad Homburg-Berlin-Zürich, 1969.

84 Un nesso «den die Forschung wegen ihrer Spezialisierung auf die Geschichte der einzelsprachlichen Literaturen und wegen der so allgemeinen wie ungerechtfertigten Vernachlässigung der neulateinischen Literatur bisher kaum gesehen hat» (König, *Summationsschema*, 13).

85 Serafino Aquilano, Marcello Filosseno, Cristoforo Fiorentino; in latino: Marullo, Tebaldeo, Angeriano, Eurialo d'Ascoli. Cf. Fucilla, *A Rhetorical Pattern*, 26-30, che menziona (39) anche un epigramma dell'Angeriano, *Attollis coelo si lumina*. L'opera di alcuni, come Tebaldeo e Sasso, è bilingue: cf. König, *Summationsschema*, 15, e Parenti, che addita in particolare (Parenti, *La poesia*, 43) *De obitu Ioannis Pici Mirandulae* dagli *Epigrammata* di Panfilo Sasso (Brescia, 1499), oltre a un sonetto dell'immane Venier (44 nota 44), *Fiammeggiavano in ciel chiare le stelle*.

86 Parenti, *La poesia*, 42-4.

da spiegare la transizione fra artigrafa medievale e umanesimo, tenendo conto che la testimonianza artigrafa rinascimentale non pare risalire oltre la *Poetica* dello Scaligero:⁸⁷ ivi, nel cap. III del libro II, si cita una serie di schemi che caratterizzano la *poësis artificiosa* (*serpentinum, cancrinum, versus correlativi, conocordantes, intercalares*), fra cui appunto i *Versus correlativi*.⁸⁸

L'incognita ricercata è, in tutta evidenza, ancora una volta l'epigramma. Alla connessione fra *Epigramm* e *Pointenstil*⁸⁹ König riconduce anche l'impiego della *rapportatio*:⁹⁰ non del tutto estranei – come visto – all'archetipo petrarchesco, i *versus rapportati* sono scrupolosamente evitati dai petrarchisti di stile elevato, come un Giovanni della Casa, mentre infiltrano il petrarchismo di livello inferiore attraverso modelli provenienti dall'epigramma neolatino e dalla poesia cortigiana.⁹¹ Anche Huss⁹² formula l'ipotesi che il crescente inserimento nella lirica volgare della *rapportatio* e degli artifici ad essa collegati sia da riguardare come «Fremdimport» dall'area dell'epigramma: «So ist auch dies ein Beweis für die Epigrammatisierung der volkssprachlichen Lyrik insgesamt». Come esempio tipico di epigramma concluso da una *rapportatio* valga il nr. 12 dell'Angeriano:⁹³

87 La cui importanza sta anche nel prospettare la giunzione fra epigramma e sonetto: Scaligero «die Möglichkeit eröffnet, das Epigramm und das Sonett in eine gewisse Analogie zu setzen [...]. Wie wir schon gesehen haben, lag für Lorenzo selbst der Vergleich des so konzipierten Sonetts mit dem Epigramm auf der Hand; Scaliger Sonettdefinition verstärkte die Tendenz zur Analogisierung der beiden Gedichtformen unabsehbar (Huss, B.; Mehltreter, F.; Regn, G. *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance*. Berlin-Boston, 2012, 169).

88 Scaliger, *Poëtices libri septem*. Lugduni, 1561, 73-4.

89 Che a parere di König, *Summationsschema*, 19, Curtius (*Europäische Literatur*, 295-7) indebitamente separa dai restanti manierismi formali.

90 Cf. Huss, Mehltreter, Regn, *Lyriktheorie(n)*, 169 n. 611: «Der der 'argutia' verpflichtete Epigrammtyp mündete stilistisch gesehen in präbarocke Manierismen, so dass aus der Rückschau Gallus 1624, 36-42 unter der Überschrift 'De argutia ex artificio carminum' die typisch manieristischen Kunstmittel, angefangen mit 'versus correlativi', Echo-Effekten, Anagrammen usw. allesamt der Gattung Epigramm als charakteristisch zurechnen kann. Vgl. allg. zur Epigrammatik als 'Urgund' des lyrischen Manierismus Bernhard König [cit., 1-19], bes. 15, 19».

91 König, *Summationsschema*, 6-7, 12-13, 15. Cf. Mott-Petavakis, A. *Studien zum lyrischen Werk Luigi Grotos. Interpretation und Literarhistorische Einordnung seiner Rime*. Hamburg, 1992, 41, 103-11, 320-1. Lo studio di Rossi, A. *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*. Brescia, 1980, mostra «dass viele andere der Grotoschen Manierismen unverkennbar an die höfische 'Spiel- und Scherzdichtung' des späten Quattrocento anschliessen» (recensione di Schulz-Buschhaus, U. *Romanische Forschungen*, 93, 1981, 478-81; ora leggibile in *Das Rezensionswerk von Ulrich Schulz-Buschhaus. Eine Gesamtausgabe*. Hrsg. von K.-D. Ertler, W. Helmich, Tübingen, 2005, 253-5).

92 Huss, *Wenn Dichter*, 183, nota 17.

93 *The Erotopaëgnion. A Trifling Book of Love of Girolamo Angeriano*. Edited and translated with commentary by A.M. Wilson. Nieuwkoop, 1995. Lo stesso epigramma è citato da Fucilla,

AD CAELIAM

Attollis caelo si lumina, sidera gaudent;
Si terrae affigis lumina, terra calet.
Fronte Venus fulget, si claudis lumina; nudus,
Lumina si pandis, cum face saevit Amor.
Lumina si celas, maeret sine sidere caelum,
Terra calore, Venus fronte, Cupido face.

L'epigramma XL dello stesso autore, concluso da un prodigioso esempio di *Summationsschema* («Durior at scopulis mea Caelia, marmore, ferro, | ror bore, rupe, antro, cornu, adamante, gelu»), e trasposto nella versione *a lo divino* del gesuita Pedro Pablo de Acevedo (1522-1573), si ritrova nel *Discurso XIII* del trattato *Agudeza y arte de ingenio* di Baltasar Gracián.⁹⁴

Frequente è il caso di epigrammi del Flaminio tradotti nelle collezioni di rime volgari fino alla seconda metà del secolo. Pestarino propone un riscontro tra *Fugit hiems, nitidis vestitur frondibus arbor* (*Carm.* III 5) e un sonetto del Tolomei (*Ecco 'l verno si fugge*).⁹⁵ Interessa qui la rielaborazione dei due versi finali, in cui si prega Venere «iucundam ut nobis inter nos ducere vitam | annuat, et tuto semper amore frui», che diventano «che faccia in noi sotto sua santa legge | di due corpi e due cori un corpo e un core». Evidente «la decisa volontà di sigillare il pezzo con una *pointe* epigrammatica che è del tutto assente nell'originale». ⁹⁶ Si veda ancora (44) un epigramma del Navagero terminante in *zeuma*: lo schema è conservato nella traduzione del Tolomei, ma non in quella del Tansillo.

Esponente principale di questa «interpretazione epigrammatica del sonetto» (58) è Luigi Tansillo: nel suo canzoniere spesseggiano esempi di sonetti marcati dalla *rapportatio* o dal *Summationsschema*,⁹⁷ sul tipo di

A *Rhetorical Pattern*, 29, e da Parenti, *La poesia*, 39.

⁹⁴ Sierra de Cozar, Á. «Epigramas latinos 'anónimos' en 'Agudeza y arte de ingenio', de Gracián: Notas e identificaciones». Aldama Roy, A.M. et al. (eds.), *La Filología latina hoy. Actualización y perspectivas*. Madrid, 1999, 1323-30. Nello stesso trattato, *Discurso XXXIX*, si trova una versione del *De Hermaphrodito* citato sopra (cf. König, *Summationsschema*, 5 fn. 15).

⁹⁵ A conferma «della forma sonetto recepita come sperimentalmente atta a tradurre la *brevisitas* dell'epigramma» (Pestarino, *Tansillo e Tasso*, 16-17).

⁹⁶ Per questa «squisita epigrammaticità data dall'iterazione e dalla fortissima allitterazione contrastiva», lo studioso propone a riscontro (18 nota 37) N. Soldanieri, *Rime XLI* 84 «poi che in due corpi e' fa di due cuor uno», verso privo, tuttavia, della «geminazione parallela dei due membri».

⁹⁷ Cf. Pestarino, *Tansillo e Tasso*, 35; 66-9; 97; 116 nota 65. Uno di questi (68-9 nota 56) è menzionato dal Meninni, *Il Ritratto*, 208: «Questa figura, che pure suol chiamarsi Compartimento e Distribuzione, è quando dopo haver detto molte cose insieme, altre si soggiun-

quello di Panfilo Sasso («orso, toro, leon, falcone e sasso») nel sonetto citato per primo dal Curtius⁹⁸ come esemplare dello schema.

Agli stessi autori e artigrafi cinquecenteschi erano del resto ben presenti i molteplici rapporti esistenti fra sonetto ed epigramma.⁹⁹

7

Dal nostro punto di vista è significativo che, in forma diretta o indiretta, il nome di Matteo di Vendôme compaia in uno degli episodi letterari più noti agli albori dell'epigrammatica umanista. Si tratta dell'epigramma *De Hermaphrodito*, tradotto in greco sia dal Poliziano¹⁰⁰ che, in competizione con lui, da Giano Lascaris.¹⁰¹ Secondo Baehrens¹⁰² «il Panormita s'appropriò dell'epigramma (già falsamente attribuito a un Pulex de Custozza) come di 'res nullius' [...].¹⁰³ Pare che in realtà l'epigramma vada attribuito a Matteo di Vendôme¹⁰⁴ o - con maggiore probabilità - a Ildeberto di Lavardin» (nr. 23 dei *carmina minora*).¹⁰⁵

Forse attraverso l'opera compilativa di fray Baltasar de Vitoria, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, che nel cap. *De Hermafrodito* attribuisce

gono da attribuirsi a ciascheduna di loro separatamente, e ciò fassi o nella fine o in tutto il sonetto, ad imitazione di quell'Epitaffio di Virgilio».

98 Curtius, *Europäische Literatur*, 291.

99 Cf. Pestarino, *Tansillo e Tasso*, 103 nota 19.

100 Pontani, F.M. (a cura di). *Angeli Politiani: Liber epigrammatum Graecorum*. Roma, 2002, 240. Cf. Alton, E.H. «Who Wrote the *Hermaphroditus*?». *Hermathena*, vol. 21, nr. 46, 1931, 136-48 (136): «Vertimus enim vetustum poetae Pulicis in hermaphroditum, quod vulgus Antonio Panormitano falso adiudicat».

101 Perosa, A. «Sugli epigrammi greci del Poliziano». Perosa, A., *Angelo Poliziano*. Vol. 1 di *Studi di filologia umanistica*. A cura di P. Viti, Roma, 2000, 83-102 (93 nota 26), con rinvio a Lascaris, *Epigrammata graeca et latina* (Parisiis, 1544), c. 20v. Cf. Meschini, A. (a cura di), *Epigrammi greci*. Padova, 1976, 82 e 187-8.

102 *Poetae Latini minores*, 4, recensuit et emendavit Ae. Baehrens, Lipsiae, 1881, 114-15.

103 Difese l'attribuzione al Panormita, Ciceri P.L. «Il Panormita e l'epigramma 'De Hermaphrodito'». *Classici e neolatini*, 8, 1912, 330-1.

104 *Nell'Anthologia latina (Anthologia latina sive poesis latinae supplementum, I: Carmina in codicibus scripta)*. Recensuit A. Riese, Lipsiae, 1870, nr. 786) l'epigramma è compreso fra i «carmina codicum saeculi XII-XIV», con la precisazione: «Hoc quoque carmen medii aevi quidem Matthaei Vindocinensis esse demonstravit L. Traube [*O Roma nobilis*, Munich 1891, 319]».

105 Coppini, D. (a cura di). *Antonii Panormitae: Hermaphroditus*. Roma, 1990, CIX-CX nota 54 (con bibl.). Tracce di questo testo reca anche un epigramma di Niccolò Perotti, cf. Bisanti, A. «Nicolai Perotti epigramma obscoenum et humore vitiatum». *Interpres*, 25, 2006, 225-49 (235-6). Per la fortuna del *De Hermaphrodito* cf. anche König, *Summationsschema*, 19 n. 67.

l'epigramma a un emblema di un poeta latino [1623, 63], il testo arriva a Bartolomé Jiménez Patón, umanista manchego amico di Lope de Vega, Quevedo, Cascales, maestro di grammatica a Villanueva de los Infantes e autore di numerosi trattati,¹⁰⁶ fra i quali la *Declaración de la epigrama griega*, scritta probabilmente poco dopo il 1627. Ivi traduce l'«epigrama de Poluce, poeta antiguo, que anda entre las de Virgilio».¹⁰⁷

La dimensione epigrammatica permette di chiarire la fortuna delle figure d'accumulazione non solo nell'ambito degli emblemi, ma anche in quello dell'architettura:

The façade of the Warsaw Łazienki Palace which in the 17th century belonged to Stanisław Herakliusz Lubomirski has the following words written on it:

HAEC DOMUS
ODIT AMAT FUNDIT COMMENDAT ET OPTAT
TRISTITIAS PACEM BALNEA RURA PROBOS

Similar structures (*versus rapportati* or *correlativi*) had for a long time been used as inscriptions on various buildings throughout Europe, like the inscription similar to this one recorded in a volume *Proverbia Sententiaeque Latinitatis Medii Aevi*,¹⁰⁸ but in the 17th century such practices became much more common.¹⁰⁹

106 Alonso discute (Alonso, Bousoño, *Seis calas*, 309-13) gli esempi di correlazione citati nella sua *Elocuencia Española*.

107 «En la edición de Pierre Pithou, *Epigrammata et poemata vetera* (1596), se atribuye este epigrama a Pulicis (es decir, Poluce o Pólux), aunque normalmente se cita como anónimo»: si veda Madroñal, A. «Las ideas gramaticales del maestro Jiménez Patón, un impreso desconocido y un manuscrito inédito». *Filología y Lingüística, Estudios ofrecidos a Antonio Quilis*. Madrid, 2005, 2: 1797-1818 (1810 nota 55). Cf. 1811 nota 56: «Remite Baltasar de Vitoria a Ausonio y al libro de Vincencio Cartario (o Cartari), *Imágenes de los dioses* y traduce en un soneto lo mismo que encontramos en este pasaje. Sin embargo, la traducción de Patón no sigue la de Vitoria, por lo que parece que debe ser otra su fuente».

108 *Carmina Medii Aevi Posterioris Latina, II/2, Proverbia Sententiaeque Latinitatis Medii Aevi*. Gesammelt und herausgegeben von H. Walther, Göttingen, 1964, 272, nr. 10552: «Hec domus odit, amat, punit, conservat, honorat: | Nequitiam, pacem, crimina, iura, probos».

109 Milewska-Wazbinska, B. *Toil in Vain or Expression of Emotion? Notes on Pattern Poetry of Modern-Era* (in rete URL http://www.libraryofsymbolism.com/newsletters/5/Milewska_Toil%20in%20vain.pdf).

Dámaso Alonso segnala¹¹⁰ un articolo di Kurt Lewent in cui si citano versi correlativi bimembri di trovatori provenzali (Peire Raimon e Aimeric de Belenoi),¹¹¹ commentando: «queda así completamente cuajado el cuadro europeo de la correlación. Y cobra sentido e importancia el que Dante ponga en boca de Arnaut Daniel (Pg XXVI 142-144) un pasaje correlativo y en provenzal». Ma gli esempi, oltre che bimembri (ossia al di sotto della soglia di pertinenza), non paiono sufficientemente cospicui. In realtà, i primi autentici esempi di *rapportatio* nella lirica trovadorica appaiono con Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel. Ecco un esempio di *versus rapportati* tratto dall'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme (III 12):

Eligo, flecto, peto, confirmo, mulceo, servo
Vota, datis, stuprum, fedus, amore, fidem.¹¹²

Il confronto con l'incipit della canzone XIII del trovatore Arnaut Daniel¹¹³ è di un'evidenza scolastica:

Er vei vermeils, vertz, blaus, blancs, groecs
vergiers, plais, plans, tertres e vals¹¹⁴

In ambedue i casi, per dare un senso alla frase, è necessario mettere in relazione, nello stesso ordine, ciascun verbo con il relativo complemento (nel caso di Matteo), e ciascun epiteto con il relativo sostantivo (nel caso di Arnaut: «Ora vedo verdi, rossi, azzurri, bianchi, gialli | giardini, siepi, piagge, colline e valli»). Oltre all'allitterazione in *v-*, si rilevino le sequenze vocaliche in [e] (*er vei vermeil vertz*) ed [e] (*groecs vergiers... tertres*), e le corrispondenze di *blaus* con [vaus], di *blancs* con *plans* [= *plàs*]. Grazie ad *Er vei* iniziale, la doppia sequenza quinquaria asindetica rapportata (nella quale il finale *e vals* introduce un elemento di variazione) configura uno *zeuma a superiori*.

110 Alonso, Bousoño, *Seis calas*, 49-50 nota 4.

111 Lewent, K. «Observations on Old Provençal Style and Vocabulary». *Modern Language Quarterly*, 2, 1941, 203-24 (203-4).

112 Matteo parla di *Omoetholeuton* per l'esametro («propter verba similiter cadentia») e di *polipteton* per il pentametro.

113 Arnaut Daniel, *Canzoni*. Nuova edizione a cura di M. Perugi. Firenze, 2015, 222.

114 Un membro in più presenta la correlazione di Venier «M'arde, impiaga, ritien, squarcia, urta e preme | foco, stral, nodo, artiglio, impeto e peso» (*Rime*, Bergamo, 1751, son. 30); mentre l'*Arcadia* di Lope de Vega ha un esempio di nove membri: «vid, flor, voz, aura, abril, sol, luz, cielo, alma» (si veda Alonso, D. «La correlación poética en Lope (de la juventud a la madurez)». *Revista de Filología Española*, 43, 1960, 355-98: 379).

L'impegno retorico della canzone è altrimenti confermato dall'impiego del verbo *colorar* («zo-m met el cor qu'ieu colore mon chan», v. 5), dall'espressione «d'enui gandres» (v. 7),¹¹⁵ infine dall'olonomastico v. 13 «verais francs finz merceanz partedors». Nutrito di echi tratti dall'*Ars versificatoria*, l'incipit di Arnaut si situa nella scia di Raimbaut d'Aurenga, trovatore della generazione precedente, che ancor più di lui si mostra cultore di retorica. Nella fattispecie, ecco l'incipit col quale Arnaut si mette in competizione:¹¹⁶

Ar vei bru, escur, trebol cel
don per l'air vent'e giscl'e plou,
e chai neus e gels e gibres,
e-l sol qu'era cautz, fermes e durs
es sa calors teun'e flaca,
e fuelh'e flors chai jois dels rams
si que en plais ni en blaca
non aug chans ni critz...

A dire il vero, lo schema di Raimbaut (secondo, beninteso, il testo fissato dall'editore) è al tempo stesso più esteso e diverso. Mentre in Arnaut (come già in Matteo) il verso non è sintatticamente autonomo, ma richiede il complemento del verso successivo, Raimbaut produce una sequenza di trinomi autonomi, nei quali ciascun membro trova la propria corrispondenza in ciascuno dei versi limitrofi: prima si descrivono i colori del cielo, poi le manifestazioni dell'atmosfera, infine le precipitazioni cui ciascuna di esse dà luogo. Nei vv. 4-5 lo schema è lo stesso ma ridotto sia nell'estensione (due versi) che nel numero di membri (si tratta non più di trinomi, bensì di binomi). Negli ultimi tre binomi (vv. 6-8), i più prossimi all'esempio danielino, la *rapportatio* cessa di essere semanticamente cogente.

9

In una famosa prefazione a un'edizione di Arnaut Daniel, Contini accosta l'incipit della canzone XIII a *Rvf* 303, 5 «fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi». Il raffronto con la *rapportatio* di Arnaut è però abusivo, perché Petrarca utilizza nella fattispecie una struttura che il

115 Cf. *Ars vers.* II 35 «fastidii remediale blandimentum».

116 Pattison, W.T. *The Life and Works of Troubadour Raimbaut d'Orange*. Minneapolis, 1952, 36.

Curtius aveva reso celebre con l'etichetta di *Versefüllendes Asyndeton*,¹¹⁷ e la critica italiana ha in un certo senso riscoperto e indicato come 'versi onomastici', fondati cioè sull'accumulo di lemmi appartenenti alla stessa classe grammaticale: il termine deve la sua fortuna a un articolo di Leotta.¹¹⁸ «This device consists in the use of asyndetic lists of words belonging to the same word class and is a hallmark of the poetic style of Venantius Fortunatus»,¹¹⁹ dal quale Beda trae tutti i propri esempi (*De arte metrica*, XI, 38-47):¹²⁰

Aliquando versum nominibus tantum perficere gratum est, ut
Fortunatus:

Lilia, narcissus, violae, rosa, nardus, amomum,
oblectant animos germina nulla meos. [*carm.* VIII, 3, 237-8]

Quod idem et in propriis fecit nominibus:
Sarra, Rebecca, Rachel, Hester, Iudith, Anna, Noemi,
quamvis praecipue culmen ad astra levent. [*carm.* VIII, 3, 99-100]

Fecit et in verbis:
Blanditur, refovet, veneratur, honorat, obumbrat,
et locat in thalamo membra pudica suo. [*carm.* VIII, 3, 127-8]¹²¹

117 Curtius, *Europäische Literatur*, 287-8, rinviando a Weyman, C. *Beiträge zur Geschichte der christlich-lateinischen Poesie*, München, 1926.

118 Leotta, R. «Un'eco di Venanzio Fortunato in Dante». *Giornale italiano di filologia*, 36 1984, 121-4 raccoglie una serie di versi onomastici da Prudenzio (*Cath.*, XII 203; *Contra Symm.*, II, 809), Draconzio (*Romul.*, V 35; VIII, 325), Sidonio Apollinare (*carm.* V, 475-7; VII, 80-1; VII, 323; XI, 18; XV, 175), Corippo (*Ioh.*, II, 75), Alcuino (*Vers. de Patr. Euh. Eccl.* 1556; *carm.* IV, 42), Teodulfo (*carm.* XXVIII, 104-06), Rabano Mauro (*carm.* XXXVII, 67; LIII, 43-45), Abbo di St-Amand (*Bella Paris. urbis*, I, 525-26), Baudri de Bourgueil (*carm.* CXXXIV, 809, 894 e 898). Altri esempi aveva già raccolto Orlandi, G. *Commedie latine del XII e XIII secolo*. Genova, 1980, 3: 190 nota 233.

119 Cf. già Elfs, H. *Untersuchungen über den Stil und die Sprache des Venantius Fortunatus*. Inag.-Diss., Heidelberg, 1907, 51: «Eine besondere Form der Wiederaufnahme ist die *recapitulatio*» [aggiunge «Thrax Italus Scytha Phryx Dacia Dalmata Thessalus Afer»]

120 Heikkinen, S. *The Christianisation of Latin Metre. A Study of Bede's "De arte metrica"* [Academic Dissertation]. Helsinki, 2012, 95-6, che rinvia a Tardi, D. *Fortunatus. Étude sur un dernier représentant de la poésie latine dans la Gaule mérovingienne*. Paris, 1927, 261.

121 Bisanti, A. "For absent friends". *Il motivo dell'assenza in alcuni carmi di Venanzio Fortunato*, 626-58 (631 nota 25), aggiunge *Vita Mart.* II, 77-78 e III, 497; *carm.* III, 9, 23; IV, 26, 125; VI, 1, 112; VI, 5, 219; VI, 8, 14; VII, 2, 1; VII, 4, 15; VII, 12 e 25; VII, 17, 12; X, 2, 7.

Grazie a quest'ampia citazione all'interno del proprio manuale, Beda ha sicuramente contribuito alla diffusione dello schema nella cultura anglosassone.¹²²

Patrizia Lendinara cita molti versi di Venanzio composti esclusivamente di nomi.¹²³ Bisanti aggiunge altra documentazione:¹²⁴ Paul. Aquil. *Versus de Herico duce* 4-5 (idronimi) e *Versus Eporedienses* 186 (toponimi); *Babio* 122 (antroponimi);¹²⁵ Bern. Clun. *De octo vicis* 148 (antroponimi); *Carm. Bur.* 101 e 102 e *Versus de destr. Troiae* 68 (nomi di eroi troiani); *Heu! voce flebili*, canto di crociata, str. V-VI (nomi di popolazioni).¹²⁶

Nel secolo precedente a quello di Venanzio, già Sidonio Apollinare, cultore anche lui della *rapportatio*, si era ampiamente esercitato a comporre in versi olonomastici. Il saggio più noto è certo il *Carmen* XI, 17-23 con la descrizione del tempio di Venere a Lemno redatto sul modello di Stazio, *silv.* I 2, 148-51: «Salvo alcune varianti, egli esibisce un repertorio fisso di marmi che cita costantemente: il rosso di Siene, il giallo di Numidia, il pavonazetto di Sinnada e il verde antico, tutte pietre menzionate anche da Sidonio [...], che ad esse affianca il marmo di Paro»:¹²⁷

122 «The device seems to have been particularly popular among the representatives of the so-called hermeneutic school of Insular Latin poets. See Michael Lapidge, "The Hermeneutic Style in Tenth-Century Anglo-Latin Literature", in *Anglo-Saxon England* 4 (1975), 67-112, 107-111» (Heikkinen, *The Christianisation*, 96 fn. 293).

123 *Vita s. Martini*, II, 77-8 e III, 497; *carm.* III, 9, 23; IV, 26, 125; VI, 5, 219; 1, 112; 8, 14; VII, 4, 15; 12, 25; 2, 1; 17, 12 (Lendinara, P. «Donne bibliche da Venanzio Fortunato ad un ignoto compilatore anglosassone». *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*. Palermo, 1991, 1497-510: 1506 nota 40).

124 Bisanti, A. «Nota a Bernardo di Morlas, *De contemptu mundi* II 552». *Studi Medievali*, s. 3, 38, 1997, 837-44 (844 nota 29).

125 Si veda *Babio*, edizione di Dessì Fulgheri, A. (a cura di). *Commedie latine del XII e XIII secolo*. Genova, 1980, 2: 129-301 (258).

126 «Aggiungo ancora che innumerevoli versi 'olonomastici' compaiono (talvolta addirittura in serie molto ampie, quasi 'a grappoli') nel *Karolellus*», cf. ad es. I, 159-60, 162-3, 165-9, 171-2 (Bisanti, A. «Note e appunti di lettura su testi mediolatini». *Filologia mediolatina*, 8, 2001, 111-22: 117; Bisanti, A. «Scilla e Romilda. Due modelli per una lavandaia omicida. Sulla tragedia *Duo lotrices* di Giovanni di Garlandia». *Studi medievali*, s. 3, 49, 2008, 657-77: 665; Bisanti, A. *L'interpretatio nominis' nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*. Spoleto, 2009, 215; Bisanti, A. *Le favole di Aviano e la loro fortuna nel medioevo*. Firenze, 2010, 61).

127 Sidonio Apollinare. *Epitalamio per Ruricio e Iberia*. Edizione, traduzione e commento a cura di S. Filosini. Turnhout, 2014, 120. È invece Prudenzio (c. *Symm.* 2, 246 ss. «et quae saxa Paros secat, et quae Punica rupis, | quae viridis Lacedaemon habet maculosaque Synna») «che ha suggerito a Sidonio la menzione del marmo di Paro (v. 18) e che ha altresì fornito il precedente per *viridis* e *maculosus* (v. 19); «né deve sfuggire la pertinenza tematica della ripresa dal passo prudenziano, in cui si presentano proprio i templi delle divinità pagane, che il dio dei cristiani rifiuta» (Filosini, *Epitalamio*, 37).

- Hic lapis est, de quinque locis dans quinque colores,
 Aethiops, Phrygius, Parius, Poenus, Lacedaemon,
 purpureus, viridis, maculosus, eburnus et albus.
 20 Postes chrysolithi fulvus diffulgurat ardor;
 myrrhina, sardoniches, amethystus Hiberus, iaspis
 Indus, Chalcidicus, Scythicus, beryllus, achates
 attollunt duplices argenti cardine valvas.

Così, se esiste un calco petrarchesco dell'incipit di Arnaut, questo corrisponde piuttosto a *Tr. Cup.* IV, 122-3 «ed eran le sue rive | bianche, verdi, vermiglie, perse e gialle». Che a questa struttura Petrarca fosse particolarmente affezionato si dimostra nella nota nel 'codice degli abbozzi' (c. 17v) in margine a *Rvf* 71, 37 «O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi» e con riferimento a *Tr. Cup.* III 114 «fonti, fiumi, montagne, boschi e sassi»; la nota avverte: «attende similem pedem in cantilena oculorum [cioè 71, 37] et in illa *A la dolce ombra* [cioè 142, 25 «Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi»]. A questi reperti possiamo aggiungere, sempre nel Canzoniere, 148, 5 «non edra, abete, pin, faggio o genebro» e 303, 5 «fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi» (così caro a Contini, certo anche per il suo bisillabismo a oltranza).¹²⁸ Un rilievo particolare merita infine 243, 1 «Fresco, ombroso, fiorito et verde colle» perché, come in Arnaut, marca l'inizio del poema.

La funzione di marca incipitaria propria dell'enumerazione si manifesta, oltre che in Arnaut Daniel, ancora e più nel suo predecessore Raimbaut d'Aurenga, con esempi quali «Entre gel e vent e fanc | e giscl'e gibr'e tempesta»; «Als durs, crus, cozens lauzengiers | enojos, vilans, mals parliers»; e soprattutto «Braiz, chans, quilz, critz», donde Arnaut trasse un altro suo incipit, quello della canzone XII: «Doutz braitz e crits | e chans e sos e voutas»: ambedue le sequenze dipendono dal successivo *aug* 'odo', che configura uno *zeuma ab inferiori*.

Che la *rapportatio* sia un elemento contenitore e, al tempo stesso, produttore di artifici, non soltanto accumulativi, è facilmente dimostrabile in base al *De lapsu et reparatione hominis* di Marbodo di Rennes,¹²⁹ probabilmente fra i contemporanei il più acuto manipolatore di schemi manieristici.¹³⁰ È un poema di 22 *versus leonini* variamente ordinati secondo gli schemi della *rapportatio*:

128 Il modello è solidamente rappresentato nelle *Rime* del Tasso, cf. Daniele, *Nuovi capitoli*, 210-11.

129 *Patrologia latina* (d'ora innanzi PL) 171, 1731-1732. Cf. Martínez Pastor, M. «Virtuosismos verbales en el *Poema de Almería*». *Epos*, 4, 1988, 379-87, dove è stata riconosciuta l'impronta di questo testo di Marbodo.

130 La fortuna di Marbodo arriva lontano: si veda Chayes, E. *L'éloquence des pierres précieuses. De Marbode de Rennes à Alard d'Amsterdam et Remy Belleau. Sur quelques lapidaires du XVIe siècle*. Paris, 2010.

- Serpens, uxor, homo, promittens credula pomo
 Decepit, favit, praecepta Dei violavit.
 Fraus, mors, elatus, spes, civis, uterque reatus
 Ius, vitam, regem, stantes, coelestia, legem,
 5 Sprevit et offendit, prostravit, praecipitavit,
 Amisit, fregit; hinc nos sibi culpa subegit.
 Fraudes, invisum, vitam, mortem, paradisum,
 Pressit, deiecit, dedit, exstinxit, patefecit
 Iure, potestate, moriens, victor, pietate.
 10 Lege prophetatus, tandem de Virgine natus,
 Extremus primus, Deus ac homo, summus et imus,
 Infans vir, magnus parvus, leo vermis et agnus,
 Rex, sol, mons, pax, flos, lex, dux, lux, spes, casa, fons, dos
 Regum, iustitiae, virtutum, vera, Mariae,
 15 Ordinis, Ecclesiae, bonitatis, grata, sophiae,
 Vitae, sanctorum, patriae vis, porta polorum.
 Cui mundi moles servit Patris unica proles,
 Laus, ius, mel, fax, sors, mens, sal, ros, pars, mna, vir, ars,
 mors
 Rerum, victorum, pietatis, clara, piorum,
 20 Patris, doctoris, Gedeonis, angelicorum,
 Belligeratorum, viduae, coeli, reproborum.
 Huic quoniam Deus est, nos plaudere, psallere vis est.

Ambedue gli schemi correlativi principali sono rappresentati, uno oloesametrico, nel quale l'enumerazione occupa l'intero verso, e l'altro, nel quale due enumerazioni differenti occupano i due emistichi. Il distico incipitario presenta l'una e l'altra variante, con le particolarità che nel v. 1 i tre membri del secondo emistichio («promittens credula pomo») appartengono a categorie grammaticali differenti, mentre il v. 2 è oloesametrico e costruito secondo il *Muster der wachsenden Glieder*.

Nei vv. 3-6 la *rapportatio* oloesametrica consta di sei membri distribuiti su tre versi, l'ultimo dei quali si prolunga per inarcatura nel successivo. I vv. 7-9 ospitano la variante in cui la distribuzione è più simmetrica: cinque membri per tre esametri, il primo riservato agli accusativi, il secondo ai verbi reggenti, il terzo ai complementi o apposizioni.

Il v. 10 corrisponde a una cesura strutturale, nella quale la *rapportatio* è sostituita da un nucleo di cinque coppie oppositive («Extremus primus, Deus ac homo, summus et imus, | Infans vir, magnus parvus»), per poi riprendere in forma esplosiva, organizzandosi in due schemi similari. Il primo è inaugurato dall'accumulo, al v. 13, di dodici nominativi tutti (tranne «casa») monosillabi, seguiti dai rispettivi complementi (genitivi o attributi) distribuiti su tre versi (5+5+2). Il secondo schema comincia al v. 13,

nel quale i monosillabi accumulati arrivano a tredici, con i complementi ugualmente distribuiti su tre versi (5+4+4).

In ogni caso, per le figure di accumulo Petrarca poteva riferirsi all'artigrafia non solo latina, ma anche vernacolare, e in particolare alle *Leys d'amors*,¹³¹ che così definiscono il *sessionomaton* (IV, 174):

Sessionomaton en outra maniera dichá Scessinomaton es molteza de dictios, o d'oratos, quaysh significans una meteyssha cauza; de dictios, coma:

Per greu temps mal fer e salvatge,
 aspre, dur, ni per gran auratge
 de neus, de vens ni de grans freyzt
 no soy tan atenhs ni destreytz
 qu'ieu mon cor non haia baudos,
 alegre, mot gay e joyos,
 can de midons la captenensa
 cossir e la bela parvensa.

L'esempio contiene in effetto tre sequenze sinonimiche, composte rispettivamente di cinque, tre e quattro membri, senza altra pretesa di organizzazione o geometrizzazione; ciò che non poteva, evidentemente, appagare Petrarca, come mostra con chiarezza *Rvf* 265 fin dall'incipit «Aspro core e selvaggio, et cruda voglia | in dolce, humile, angelica figura» con perfetta *rapportatio* trimembre,¹³² alla quale fa eco l'inizio della seconda quartina «ché quando nasce et mor fior, herba et foglia, | quando è 'l di chiaro, et quando è notte oscura», con una *rapportatio* asimmetrica a farcire il v. 5, mentre il v. 6 configura una perfetta *bimembración*. Quanto alle terzine, la prima ospita un *proverbium*, la seconda una *rapportatio* bimembre, esplicitamente ricavata da un luogo di Arnaut Daniel.¹³³

Come visto, anche i trovatori, per quanto riguarda la tecnica incipitaria, sono particolarmente legati a quello che Matteo chiama *zeuma*, figura dell'*ordo artificialis* specialmente raccomandata in principio di componimento; e in quest'ambito privilegiano la variante dello *zeuma ab inferiori*, che permette di aprire il poema con un cumulo sinonimico, come in Gavaudan 3, 1 «Crezens, fis, verays et entiers | fuy vas midons». Natural-

131 Propr. "Regole grammaticali e retoriche per comporre poemi sull'Amore", trattato redatto da Guilhem Molinier e promulgato a Tolosa nel 1356 dal *Consistori del gay saber*.

132 Si aggiunga la disposizione a chiasmo del v. 1.

133 «Non è sì duro cor che, lagrimando, | pregando, amando, talor non si smova, | né si freddo voler, che non si scalde» (si noti la triplicazione dei gerundi). Cf. Perugi, M. *Trovatori a Valchiusa*. Padova, 1985, 292-320.

mente l'enumerazione può essere arricchita e saldata mediante allitterazione, come nell'anonimo «Pessius, pessans, peccans e penedens | planc en ploran».¹³⁴

Al di là della classica misura ternaria, l'accumulo si limita di solito all'estensione di un verso, come in Peire Vidal 30, 1 «Neus ni gels ni plueja ni fanh» o Peire Cardenal 56, 1 «Tendas e traps, alcubas, pabalhos»:¹³⁵ ma già si tratta di una rarità. Ancor più raro è uno *zeuma* esteso per più versi, come questo di Gaucelm Faidit, che ha meritato la citazione nel *Breviari d'amors* (vv. 31343-5): «Chant e deport, joi, domnei e solatz, | essenhamens, largueza, cortezia, | honor e pretz e lial drudaria». Ed è sintomatico che la presente lista, se non completa, certo sufficientemente significativa, termini con il nome di Cerveri de Girona (7^e, 1-4):

Joys ne solatz, pascors, abrils ne mays,
xans ne jardis, ortz ne vergers ne pratz,
cortz ne domneys, ne hom pros ne presatz,
ans, temps ne mes ne jorns, no-m playra mays¹³⁶

10

Se, nel panorama a suo tempo tracciato da Dámaso Alonso, la lirica in lingua d'oc ha ormai cessato di essere una zona oscura, il merito va meno agli schemi parallelistici che alla morfostilistica, della quale Matteo di Vendôme è praticamente l'esclusivo detentore. Si allude all'elenco, nel libro II dell'*Ars*, di epiteti metricamente significativi marcati da terminazioni caratteristiche, come *-alis*, *-osus*, *-atus*, *-aris*, *-iore* e soprattutto *-ivus*, particolarmente produttivo in lingua d'oc. Tre di queste rime (*-ori*, *-ari*, *-iva*)¹³⁷ caratterizzano un impegnato sirventese di Cerveri de Girona, *En breu sazo aura·l jorn pretentori*,¹³⁸ con l'ampio quadrisillabo in rima che riproduce con ogni probabilità un termine giuridico. Soprattutto il suffisso *-iva* è produttore di sintagmi artificiosi, come *ley preziva* 'venerata religione', *valor esforciva* 'valore guerriero', oltre all'inevitabile *plazens don'agradaiva*.

134 Guida, S. *Trovatori minori*. Modena, 2002, 26, v. 1.

135 In armonia con la propria tendenza stilistica, Giraut de Borneil preferisce spezzare l'incipit in due versicoli, come in 56, 1-2 «Planc e sospir | e plor e chan».

136 Cf. ancora 80, 1-16 «Usan chan an, pesan, dreçan, riman, liman, lauzan, il m'an aman»; 14, 1 «Tans affans pesans, e ni dans». Cf. de Girona, C. *Lírica*. A cura de J. Coromines. Barcelona, 1988, 1: 110 e 259; 2: 192.

137 I due morfostilemi sono ben attestati nelle *Leys d'amors*, cf. Perugi, *Trovatori*, 56-7.

138 Testo, traduzione e commento in Perugi, *Trovatori*, 59-67.

Il sirventese di Cerveri è importante perché lo schema metrico e rimico si ritrova praticamente identico in *Drez et rayson es qu'ieu ciant e-m demori*, primo dei cinque incipit che terminano ciascuna strofe di *Rvf* 70 (la canzone di Petrarca è un esempio riconosciuto di *versus cum auctoritate*, forma di cui Gautier de Châtillon è ritenuto l'inventore). Le caratteristiche di *Razo e dreyt* sono simili a quelle del sirventese che gli è posteriore, compresa la creatività del suffisso *-iva*, con *sobragradiva* e in particolare *nominativa*, epiteto degno di assurgere a cifra stilistica della tarda scuola di Rodez.¹³⁹ Pur assente dall'elenco di Matteo, perché metricamente irricevibile, *nominatiu* campeggia nell'incipit di uno dei trovatori più antichi, Cercamon 2a, 31 *Gasco cortes, nominatiu*, mentre le due prime attestazioni al femminile appartengono, non a caso, a Raimbaut d'Aurenga,¹⁴⁰ che già conosciamo come il predecessore più rilevante di Arnaut nell'ambito della retorica applicata. E del principe d'Orange è doveroso citare, ancora, una strofe particolarmente significativa (389, 22 vv. 19-23):

Car brus e tenz	motz entrebesc:
pensius pensanz	enquier exerc
consi liman	pogues roire
l'estraing roïl	ni-l fer tiure
don mon escur	cor esclaire ¹⁴¹

Rendendosi conto che le parole ch'egli intreccia sono 'brune e tinte', cioè 'scure e sporche', Raimbaut intende ricorrere alla lima per 'roderne' la brutta ruggine e la spessa patina; e poiché – prosegue – le parole sono espressione del cuore, è il cuore stesso che, 'annerito', bisogna ripulire. Questa delle parole arrugginite è una metafora che risale, ancora una volta, a Venanzio Fortunato,¹⁴² e attraverso il manierismo carolingio – secondo un cammino ormai ben riconoscibile –¹⁴³ arriva alla *Poetria nova* di

139 L'impiego degli stilemi *nominativa, agradiva, senhoriva* connota questa così detta scuola, gravitante attorno alla corte di Henri II, uno degli ultimi patroni della lirica trovadorica. Le personalità di maggior spicco erano Guiraut Riquier e, appunto, Cerveri de Girona.

140 Perugi, *Trovatori*, 253-4. Nel manipolo delle altre occorrenze, ricordiamo *pretz nominatiu(s)* in clausola tre volte presso Peire Vidal. L'epiteto torna in autori fortemente retoricizzati come Raimon de Miraval e Guiraut Riquier.

141 «Perché brune e tinte sono le parole che intreccio: pensivo pensoso indago ricerco la maniera di rodere, a forza di lima, la tremenda ruggine e la spessa patina da cui ripulire il mio cuore annerito». Traduzione e testo critico da Perugi, M. *Saggi di linguistica trovadorica*. Tübingen, 1995, 114-20.

142 Ven. Fort. *carm.* II 9, 7-8 «Scabrida nunc resonat mea lingua rubigine verba | exit et incompto raucus ab ore fragor».

143 Walah. Strabo, *carm. varia* 76, 3-4 «et linguam veteri pressam rubigine vestris | post hiemes iam saepe graves nitidare triumphis»; Herigerus Laubacensis, *Vita Ursuari*, I, 524

Geoffroi de Vinsauf, vv. 870-871 «Discretio talis | affricuit limam dempta rubigine verbis», e di qui ad Alain de Lille.¹⁴⁴

Raimbaut espone un concetto essenziale nell'ideologia trobadorica che, già presente in Marcabru,¹⁴⁵ è normalmente misconosciuto a beneficio di un'interpretazione anacronistica che esalta a tutti costi la nozione di oscurità. Se, al di là di Orazio, si vuole – per forza o per chiarezza – cercare un parallelo recente, si deve piuttosto pensare a Mallarmé e al suo programma di «donner un sens plus pur aux mots de la tribu». Si tratta in ogni caso di «parole ruvide e scolorite, come la tunica di un operaio o il saio di un francescano». ¹⁴⁶ Arnaut Daniel (29, 10 vv. 1-5) esprimerà lo stesso concetto impiegando l'immagine predantesca del fabbro, e introducendo l'operazione di 'indorare' (*daurar*) ripresa da un altro seguace di Matteo di Vendôme, il monaco inglese Robertus Partes (che risale per conto proprio alla scuola di Chartres e a Bernardo Silvestre):¹⁴⁷

Coniugate a una gradevole melodia di tono elegante e allegro, compongo parole, le levigo e le piallo, e saranno autentiche e precise dopo che ci avrò passato la lima: Amore in persona spiana e indora il mio poema.

È ben noto che, nella lirica trovadorica, la topica esordiale prevede – nella sua forma più caratteristica – la descrizione di un esordio stagionale, dove l'autore si applica di volta in volta a variare i nomi degli uccelli e degli alberi evocati. La canzone di Raimbaut appena citata si apre con un hapax, il canto del reattino (*bederesc*). Chi, in un testo come questo, credesse all'osservazione diretta della natura, senz'altro prenderebbe un abbaglio: in realtà questa è una prova ulteriore che Raimbaut, come detto più volte, ha letto con estrema cura l'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme.¹⁴⁸

«quod nimis impediatur linguae scelerosa rubigo»; *Vita Eligii*, 25-26 «scabrida insuper verba resonat rubigine lingua, | erumpit vix et incomptus raucus ab ore sonus».

144 *Anticl.* praef. 3 «ne iaceat calamus, scabra rubigine torpens»; 5, 302 «tu repara calae mum, purga rubigine linguam».

145 Cf. 37, 56 «qu'ieu mezeis sui en erransa | d'esclarzir paraul'escura»: non «car moi-même je suis sujet à l'erreur pour éclaircir une parole obscure» (Dejeanne, seguito dagli edd. successivi), bensì «io stesso ho difficoltà a restituire lucentezza alla mia parola che la ruggine ha annerito».

146 Perugi, M. «Linguistica e trobar clus». *Studi medievali*, III s., 38, 1997, 341-75 (358-9).

147 Cf. *Mathematicus* 819 «Eloquitur uultumque sui sermonis inaurat | Pollio facundi pectoris arma mouens»; Perugi, M. «Aux origines de l'aura de Pétrarque. La femme blonde chez Chrétien de Troyes et Arnaut Daniel (avec une note sur Arnaut c'amas l'aura)». *Cahiers de civilisation médiévale*, 52, 2009, 265-75. Quel che resta della produzione di Robertus Partes si legge in Cornog, W.H. «The Poems of Robert Partes». *Speculum*, 12, 1937, 215-50.

148 Cf. *Ars vers.* I, 111, 139-40 «Hic rex nanus adest, qui stature brevitatem | nominis intitulat nobilitate sui», all'interno di un catalogo inserito in un modello enciclopedico di *Natureingang*.