

Le *poetriae* del medioevo latino

Modelli, fortuna, commenti

a cura di Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio

Nova quaedam insita mirifice transsumptio

Il linguaggio figurato tra le *artes poetriae* e Dante

Gaia Tomazzoli

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract This paper aims to study figurative language in the *artes poetriae* and its probable influence on Dante's poetic theory and practice. First of all, I raise the issue of Dante's education and its possible intersection with the manuscript tradition of *artes poetriae*; I then proceed to comment evidence of Dante's acquaintance with these treatises. I especially focus on their development of a theory of *transumptio* and on their prescriptions concerning metaphors, similes and allegory. Finally, I briefly sketch the evolution of Dante's theory of figurative language and show how it parallels his expanding metaphoric practice.

Sommario 1 La diffusione delle *artes poetriae* e l'educazione di Dante. – 2 Le «doctrinatas poetrias». – 3 Il linguaggio figurato nelle *artes poetriae*. – 3.1 Matteo di Vendôme. – 3.2 Goffredo di Vinsauf. – 3.3 Gervasio di Melkley. – 3.4 Giovanni di Garlandia. – 3.5 Eberardo Tedesco. – 4 Il linguaggio figurato dantesco.

Keywords Dante. Rhetoric. Poetic. Metaphor. Medieval Latin.

Chi sceglie di dedicarsi allo studio del linguaggio figurato dantesco si scontra immediatamente con una situazione piuttosto problematica: normalmente predisposto all'auto-commento e al linguaggio tecnico, Dante risulta avaro di esplicite riflessioni sul proprio uso dei tropi, che pure è ricchissimo, sistematico e innovativo. Perfino nel trattato sull'eloquenza in volgare – dove ci si aspetterebbe di trovare un ragionamento approfondito sul tema – metafore, similitudini e figure passano quasi totalmente sotto silenzio; unica, parziale eccezione è l'articolata definizione dell'allegoria nel II libro del *Convivio*, che però si fonda pressoché interamente sulla tradizione dell'ermeneutica biblica. Con tutta probabilità, la mancanza di espliciti riferimenti all'ambito retorico – tanto in termini di autobiografia intellettuale, quanto in termini di auto-commento – ha inibito molti dantisti dall'occuparsi di questi temi, il che ha prodotto una bibliografia relati-

vamente scarna e incompleta.¹ Eppure è certo che la sua conoscenza in materia fosse vasta, come è lecito aspettarsi da un lettore del suo calibro, e come del resto testimonia la sua attività di scrittura: oltre ai testi classici su cui si incardinava lo studio di grammatica e retorica (Orazio, Cicerone, Donato e Prisciano su tutti), è molto verosimile, come cercherò di dimostrare, che Dante sia entrato in contatto con almeno alcune delle più recenti *artes dictaminis* e *artes poetriae*.² In queste pagine, mi propongo dunque di indagare sul ruolo che queste ultime possono aver svolto nella formazione artistica di Dante, soprattutto in relazione al tema del linguaggio figurato – consapevole che un lavoro di questo tipo andrà inevitabilmente integrato per includere i trattati di *dictamen*.

1 Su Dante e la retorica, si segnalano in particolare Buck, A. «Gli studi sulla poetica e sulla retorica di Dante e del suo tempo». *Atti del congresso internazionale di studi danteschi*. Firenze, 1965, 1: 249-78; Schiaffini, A. «Dante, Retorica, Medioevo». *Atti del congresso internazionale di studi danteschi*. Firenze, 1966, 2: 155-86; Nencioni, G. «Dante e la retorica». *Dante e Bologna nei tempi di Dante*. Bologna, 1967, 108-31; Battistini, A.; Raimondi, E. *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*. Torino, 1984, 43-56; Marcozzi, L. (a cura di). *Dante e la retorica*. Ravenna, 2017. Per un contributo dossografico sulle similitudini dantesche, si veda Maldina, N. «Gli studi sulle similitudini di Dante. In margine alla ristampa de *Le similitudini dantesche* di Luigi Venturi». *L'Alighieri. Rassegna dantesca*, 32, 2008, 139-54, a cui si possono aggiungere due preziosi contributi, usciti successivamente: Maldina, N. «Osservazioni sulla struttura delle similitudini e sulle modalità di descrizione nella *Commedia*». *L'Alighieri. Rassegna dantesca*, 34, 2009, 65-92; Serianni, L. «Sulle similitudini della *Commedia*». *L'Alighieri. Rassegna dantesca*, 35, 2010, 25-43. Per quanto riguarda gli studi sulle metafore, mi permetto di rinviare alla rassegna critica fornita in Tomazzoli, G. «La metafora in Dante. Temi e tendenze della critica». *L'Alighieri. Rassegna dantesca*, 46, 2015, 41-60.

2 «Possiamo constatare la non provincialità della informazione di Dante in questo campo. I riscontri del Marigo, di altri studiosi e nostri mostrano che egli conosceva probabilmente l'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme, da cui può aver tratto, oltre che dall'*industria laniera* della propria città, le metafore tessili applicate alla qualificazione dei *vocabula urbana*, e la *Poetria nova* di Goffredo di Vinsalvo, largamente nota in Italia e a Bologna, e utilizzata anche da Brunetto nel suo *Tresor*; indubbiamente la *Poetria* di Giovanni di Garlandia, in cui trovava la classificazione dei tre stili come tragico, comico ed elegiaco, l'appellativo *curiale* dato al *dictamen*, l'estensione del concetto di eloquenza tanto alla prosa che alla poesia, l'attenzione prestata alla metrica; per non parlare del *Laborinthus* di Everardo Alemanno e non insistere su Gervasio di Melkley» (Nencioni, *Dante e la retorica*, 111). Altre connessioni tra Dante e le *artes poetriae* sono proposte in Marigo, A. «Introduzione». Alighieri, D. *De vulgari eloquentia, ridotto a miglior lezione e commentato*. A cura di A. Marigo. Firenze, 1938; Pazzaglia, M. *Il verso e l'arte della canzone nel "De vulgari eloquentia"*. Firenze, 1967; Mengaldo, P.V. «Introduzione». *De vulgari eloquentia*. Vol. 2 di *Opere minori*. A cura di P.V. Mengaldo. Milano-Napoli, 1979, 45-6; Tateo, F. s.v. «Everardo Alemanno». *Enciclopedia dantesca*, Roma, 1970, 2: 769-70; Tateo, F. s.v. «Gervasio di Melkley». *Enciclopedia dantesca*, Roma, 1971, 3: 134-5; Tateo, F. s.v. «Matteo di Vendôme». *Enciclopedia dantesca*. Roma, 1971, 3: 870; Tateo, F. s.v. «Rettorica». *Enciclopedia dantesca*. Roma, 1973, 4: 895-8; Beggiano, F. s.v. «Giovanni di Garlandia». *Enciclopedia dantesca*. Roma, 1971, 3: 184; Tateo, F. s.v. «Goffredo di Vinsauf». *Enciclopedia dantesca*. Roma, 1971, 3: 247.

1 La diffusione delle *artes poetriae* e l'educazione di Dante

Prima di analizzare i riscontri interni, proporrò alcune considerazioni sulla circolazione italiana delle *artes poetriae* e sulle possibili intersezioni con l'educazione di Dante.

I sei trattati che formano il canone fondato da Faral hanno avuto una diffusione assai varia:³ se l'*Ars poetica* di Gervasio di Melkley è sopravvissuta in soli quattro testimoni,⁴ la *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf può vantare una tradizione che supera i duecento manoscritti e che comprende numerosissimi commenti, indipendenti dal testo oppure scritti in forma di glossa.⁵ Decisamente minore la fortuna del *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* dello stesso Goffredo - la cui valutazione è peraltro complicata dalla questione della doppia versione dell'opera: se si escludono dalla tradizione gli undici testimoni del *Tria sunt* (che, secondo il recente lavoro di Camargo, non sarebbe una *recensio longa* del trattato in prosa di Goffredo, ma piuttosto una sorta di commento integrativo posteriore),⁶ rimangono solo cinque codici del *Documentum*. L'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme è trasmessa integralmente da sei manoscritti, per *excerpta* in un altro testimone, e frammentariamente in altri dieci codici.⁷ Conservano il testo intero della *Parisiiana poetria* di Giovanni

3 Per una rassegna, parziale e non del tutto aggiornata, si veda Kelly, D. *The Arts of Poetry and Prose*. Turnhout, 1991, 110-19, che mi propongo qui di integrare; a lavoro concluso, ho potuto confrontare i risultati del mio censimento con quelli forniti da Gaggero, M.; Zanni, R. *Les Arts poétiques. Mise à jour bibliographique*. Rassegna di prossima pubblicazione che mi è stata gentilmente messa a disposizione dagli autori.

4 Gervasio di Melkley. *Ars poetica*. Kritische Ausgabe von H.J. Gräbener. Münster, 1965. Il curatore fa riferimento a soli tre codici, uno dei quali è il ms. Glasgow University, Hunterian 511, volume miscellaneo che comprende anche altri trattati retorici e che è stato studiato in Faral, E. «Le manuscrit 511 du 'Hunterian Museum' de Glasgow». *Studi medievali*, 9, 1936, 18-121 e in Harbert, B. *A Thirteenth-century Anthology of Rhetorical Poems*. Toronto, 1975; a questi tre testimoni dev'essere aggiunto il ms. Douai, Bibliothèque Marceline Desbordes-Valmore (olim Bibliothèque Municipale) 764, codice membranaceo del XV secolo, copiato in Inghilterra e contenente l'*Ars poetica* di Gervasio, un compendio già attestato in un altro testimone oxoniense, la *Poetria nova* e il *Tria sunt*.

5 Un elenco dei testimoni della *Poetria nova* e dei suoi commenti si trova in appendice a Woods, M.C. *Classroom Commentaries. Teaching the "Poetria nova" across Medieval and Renaissance Europe*. Columbus, 2010, 289-307.

6 Camargo, M. «*Tria sunt*. The Long and the Short of Geoffrey's of Vinsauf's *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*». *Speculum*, 74, 1999, 935-55.

7 La lista dei testimoni, che aggiorna quella di Faral, si trova in Mathei Vindocinensis. *Opera*. Edidit F. Munari, 3. *Ars versificatoria*, Roma, 1988, 38; il catalogo dei manoscritti si trova nella stessa opera, *Catalogo dei manoscritti*, vol. 1. Roma, 1977. Un'altra edizione critica, limitata ai paragrafi 1-11 del II libro, è quella di Perugi, M. «Saggio di un'edizione critica dell'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme». *Testi e interpretazioni = Studi del Seminario di Filologia romana dell'Università di Firenze*. Milano-Napoli, 1978, 669-719.

di Garlandia quattro manoscritti, a cui si aggiungono nove testimoni che riportano la sola sezione sull'*ars dictaminis* e un testimone della sezione sull'*ars rythmica*.⁸ Il *Laborintus* di Eberardo il Tedesco, infine, ha una tradizione considerevole, seppur limitata principalmente all'area tedesca, che comprende cinquantaquattro manoscritti e quattro edizioni a stampa.⁹

Alla tradizione diretta vanno poi aggiunti i numerosi commenti che stanno emergendo all'attenzione della critica negli ultimi anni: in Italia, dove la fortuna della *Poetria nova* è documentata da un significativo numero di manoscritti latori dell'opera, sono stati compilati alcuni commenti organici al trattato, in un lasso di tempo che va dalla fine del XIII secolo alla prima metà del secolo successivo.¹⁰ I primi commenti a noi giunti sono le *Recolleste super Poetria magistri Gualfredi* di Guizzardo da Bologna,¹¹ le esegesi di Pace da Ferrara,¹² di Bartolomeo di San Concordio¹³ e di Benedetto da Cividale;¹⁴ l'ipotesi avanzata da Losappio è che almeno alcuni di questi testi, spia di un'attenta pratica di lettura della *Poetria nova* di Goffredo, siano da collocare a Padova, come dimostrerebbero da un lato la notevole prossimità dei commenti di Pace e di Guizzardo (entrambi verosimilmente attivi nell'area), dall'altro la testimonianza di Bichilino da Spello, docente presso lo *studium* patavino che dichiarava di aver insegnato la teoria del

8 La *recensio* dell'editore Lawler (che correggeva quella di Paetow, L.J. *The Arts Course at Medieval Universities*. Urbana-Champaign, 1910, 126) comprende i sei testimoni su cui si è basata la sua edizione critica, cf. *The "Parisiana poetria" of John of Garland*. Edited with introduction, translation and notes by T. Lawler. New Haven-London, 1974, XIX-XXI; più completa e aggiornata la lista di Marguin-Hamon, E. «Tradition manuscrite de l'oeuvre de Jean de Garlande». *Revue d'histoire des textes*, n.s., 1, 2006, 189-257, ma vedi anche Bursill-Hall, G.L. «Johannes de Garlandia. Forgotten Grammarian and the Manuscript Tradition». *Historiographia Linguistica*, 3, 1976, 155-77. Il primo editore dell'opera, G. Mari, fondava la sua edizione su due soli testimoni: Giovanni di Garlandia. *Poetria Magistri Johannis anglici de arte prosayca metrica et rihtmica*. Edizione critica di G. Mari, *Romanische Forschungen*, 13, 1902, 883-956.

9 Haye, T. «Der *Laborintus* Eberhards des Deutschen. Zur Überlieferung und Rezeption eines spätmittelalterlichen Klassikers». *Revue d'histoire des textes*, n.s., 8, 2013, 339-69.

10 Woods, *Classroom*, in partic. 94-162.

11 Losappio, D. (a cura di). *Guizzardo da Bologna: Recollete super Poetria magistri Gualfredi*. Verona, 2013.

12 Woods, M.C. «A Medieval Rhetoric Goes to School - and to the University. The Commentaries on the *Poetria nova*». *Rhetorica*, 9, 1991, 55-65.

13 Manacorda, G. «Frà Bartolomeo da S. Concordio grammatico e la fortuna di Gaufredo di Vinesauf in Italia». *Raccolta di studi di storia e critica letteraria dedicati a F. Flaminio, da' suoi discepoli*. Pisa, 1918, 139-52; Wilmart, A. «L'art poétique de Geoffroi de Vinsauf et les commentaires de Barthélemy de Pise». *Revue bénédictine*, 41, 1929, 271-5; Woods, *Classroom*, 98-104, 269-72.

14 Woods, *Classroom*, 148-51; Guizzardo da Bologna, *Recollete*, 28-31.

dictamen per mezzo del *Candelabrum* e della *Poetria Nova*.¹⁵ Ma l'opera di Goffredo fu usata anche come fonte in opere di autori fiorentini: certi sono i suoi rapporti con il *Candelabrum* di Bene da Firenze¹⁶ e con la *Rettorica* di Brunetto Latini;¹⁷ il XIII capitolo del III libro del *Tresor* dello stesso Brunetto parafrasa piuttosto fedelmente, pur senza citarla, un'ampia sezione dell'opera di Goffredo (*Poetria nova*, vv. 219-689).¹⁸

Nonostante le molte zone d'ombra che ancora oscurano la nostra conoscenza della biografia dantesca, sembra perciò per lo meno verosimile che l'opera di Goffredo, se non quella degli altri trattatisti qui in esame, fosse nota a Dante:

Si Dante n'a pas connu de première main la *Poetria nova* – ce qui semble improbable vu la diffusion de ce texte et son rôle dans les écoles –, il a du moins pu s'imprégner de sa substance à travers l'enseignement de Brunetto Latini; il est possible en outre qu'il ait fréquenté à Bologne maître Guizzardo, qui y enseigne longtemps le *trivium* et fut le commentateur le plus fin du poème de Geoffroy et le plus sensible à sa qualité littéraire.¹⁹

Queste considerazioni sfortunatamente riguardano esclusivamente la *Poetria nova*, e sono rese per di più problematiche anche dall'incertezza circa la natura della discepolanza di Dante nei confronti di Brunetto. Se è certo che questi conosceva in modo approfondito l'opera di Goffredo, non è però scontato che tale opera circolasse per suo tramite nella Firenze di Dante, tanto più che la *Rettorica* e il *Tresor* sono stati composti, con ogni probabilità, durante l'esilio francese. Quanto alla presenza di Dante

15 Guizzardo da Bologna, *Recolleste*, 41-63; la testimonianza di Bichilino da Spello, citata da Losappio, si trova in Licitra, V. *Il "Pomerium rethorice" di Bichilino da Spello*. Firenze, 1979, 3.

16 Alessio, G.C. (edidit). *Bene Florentini Candelabrum*. Padova, 1983. Considerazioni sulla dipendenza del VII e dell'VIII libro del *Candelabrum* dalla *Poetria nova* in Vecchi, G. «Temi e momenti d'arte dettatoria nel *Candelabrum* di Bene da Firenze». *Atti e memorie della Deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna*, n.s., 10, 1958-1959, 125-31.

17 Brunetto Latini. *Rettorica*. A cura di F. Maggini. Firenze, 1968; sull'importanza della *Rettorica* come fonte dantesca, e in particolare della *Vita Nova*, si veda De Robertis, D. *Il libro della "Vita nuova"*. Firenze, 1970, in partic. 208-23.

18 Per i debiti di Brunetto Latini nei confronti di Goffredo di Vinsauf si vedano Marigo, A. «Introduzione». Alighieri, D. *De vulgari eloquentia*. Firenze, 1957, XXXVII nota 3; Bertolucci Pizzorusso, V. «Gli smeraldi di Beatrice». *Studi mediolatini e volgari*, 17, 1969, 7-16; Crespo, R. «Brunetto Latini e la *Poetria nova* di Geoffroi de Vinsauf». *Lettere italiane*, 24, 1972, 97-9; Alessio, G.C. «Brunetto Latini e Cicerone (e i dettatori)». *Italia medioevale e umanistica*, 22, 1979, 123-69 (ora in Alessio, G.C. *Lucidissima dictandi peritia. Studi di grammatica e retorica medievale*. A cura di F. Bognini. Venezia, 2015, 13-76. DOI 10.14277/978-88-6969-022-8).

19 Tilliette, J.Y. *Des mots à la parole. Une lecture de la "Poetria Nova" de Geoffroy de Vinsauf*. Genève, 2000, 177.

a Bologna durante gli anni d'insegnamento di Guizzardo (che andrebbero verosimilmente collocati tra il 1289 e il 1306),²⁰ è noto come la cronologia dei viaggi danteschi nella città felsinea sia tutt'altro che definita, per non parlare della sua frequentazione dello *studium* bolognese.²¹

Per andare più a fondo nella questione, sarebbe allora necessario prendere in esame un tema poco frequentato dagli studi sulla retorica dantesca, vale a dire quello dell'insegnamento grammaticale a Firenze. I lavori storici di Davis e Black hanno ricostruito un contesto didattico fertile e articolato, in cui diverse istituzioni erogavano specifici tipi di insegnamento, dal *curriculum* grammaticale ai livelli più avanzati;²² i dantisti si sono invece concentrati soprattutto sui luoghi dell'istruzione superiore dantesca, e quindi sull'individuare le istituzioni a cui si riferisce il discusso passaggio in cui Dante afferma di essersi recato a cercare la Filosofia «nelle scuole delli religiosi e alle disputazioni delli filosofanti» (*Cv*, II xii 7).²³ Eppure, prima di poter approfondire la sua cultura filosofica, Dante era stato capace di leggere le opere di Boezio e di Cicerone, inizialmente dure da penetrare ma poi comprese «quanto l'arte di gramatica ch'io avea e un poco di mio ingegno potea fare» (*Cv*, II xii 4). Inoltre, già nei primi capitoli della *Vita nova* il poeta aveva giustificato la propria competenza poetica – insolita per un diciottenne, quale si presentava l'autore di *A ciascun'alma presa* – dichiarando di aver «già veduto per se medesimo l'arte di dire parole per rima» (*Vn*, III 9): affermazione che si è soliti interpretare come riferimento a una sperimentazione personale e diretta, ma che credo potrebbe alludere anche a uno studio, seppur da autodidatta, dell'arte poetica.²⁴

20 Guizzardo da Bologna, *Recollecte*, 31-7.

21 Il più autorevole sostenitore dell'origine bolognese del *De vulgari eloquentia* e della frequentazione, da parte di Dante, dell'ambiente universitario della città felsinea è Mirko Tavoni: si veda da ultimo Tavoni, M. *Qualche idea su Dante*. Bologna, 2015, in partic. 96-103, ma anche Tavoni, M. «Introduzione». Alighieri, D. *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*. Vol. 1 di *Opere*. A cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, sotto la direzione di M. Santagata. Milano, 2011, 1113-16. Per un riassunto dei vari aspetti della questione, si rimanda alle più aggiornate biografie del poeta: Inglese, G. *Vita di Dante. Una biografia possibile*. Roma, 2015, in partic. 37-8; Santagata, M. *Dante: il romanzo della sua vita*. Milano, 2012, in partic. 85.

22 Davis, C.T. s.v. «Scuola». *Enciclopedia dantesca*. Roma, 1976, 5: 106-9; Davis, C.T. «Education in Dante's Florence». *Speculum*, 40, 1965, 415-35, poi in traduzione: «L'istruzione a Firenze nel tempo di Dante». Davis, C.T. *L'Italia di Dante*. Bologna, 1988, 135-66. Trad. it. of *Dante's Italy and Other Essays*. Philadelphia, 1984; Black, R. *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*. Cambridge, 2001; Black, R. *Education and Society in Florentine Tuscany*. Leiden, 2007.

23 Si veda da ultimo il rigoroso contributo, comprensivo di bibliografia pregressa, di Pegoretti, A. «Filosofanti». *Le tre Corone. Rivista internazionale di studi su Dante, Petrarca, Boccaccio*, 2, 2015, 11-70.

24 Così Contini, G. *Letteratura italiana delle origini*. Firenze, 1970, 310; Alighieri, D. *Vita nuova*. A cura di D. De Robertis. Milano, 1980, 40.

Sarebbe cruciale poter illuminare questa prima fase dell'educazione di Dante per comprendere in modo dettagliato e completo la sua dottrina retorico-poetica e risalire alle sue fonti; purtroppo, però, gli elementi di cui disponiamo non ci permettono ancora una ricostruzione esauriente o stabile. Il livello dell'insegnamento grammaticale a cui potevano accedere il poeta e la generazione precedente è stato a lungo considerato scadente, se Davis arrivava a scrivere che «nella Firenze del Duecento gli studi grammaticali erano in ritardo persino in confronto a centri più piccoli della Toscana».²⁵ Da decenni si discute, inoltre, sulla presenza degli autori classici nel *curriculum* grammaticale dell'Italia duecentesca, che alcuni vogliono più e altri meno declinante.²⁶ Un recentissimo studio di Faini propone di rivalutare l'idea che l'educazione letteraria del primo Duecento fiorentino fosse così carente o superficiale, e porta alla luce un doppio binario educativo: grammaticale/retorico da una parte, notarile/cancelleresco dall'altra. La formazione almeno parzialmente fiorentina di due maestri quali Bene da Firenze e Boncompagno da Signa inviterebbe a presupporre una certa conoscenza degli autori antichi negli allievi dell'epoca; a partire da questa considerazione, Faini ipotizza che ci fosse, almeno fino ai primi decenni del Duecento, una scuola di grammatica e retorica piuttosto avanzata e sensibile alle influenze francesi, probabilmente attiva nell'orbita della chiesa di Santa Maria Maggiore e controllata dalla cattedrale e dai suoi canonici, ma aperta almeno parzialmente anche ai laici.²⁷ Se così fosse, la figura di Brunetto acquisterebbe un ruolo forse meno preminente e isolato, ma certo più ancorato al contesto fiorentino, nella divulgazione dei valori umanistici e delle novità d'oltralpe – il che può avere dei risvolti importanti anche per quanto riguarda la sua funzione di mediazione tra l'universo grammaticale-retorico francese e quello fiorentino.

In una direzione simile si muove il lavoro di Coccia e Piron, che ha avviato una fase di analisi dettagliata e complessa dell'attività degli intellettuali laici contemporanei di Dante, mettendo in evidenza la compenetrazione tra diverse discipline e la libera circolazione dei saperi che hanno caratterizzato l'Italia a cavallo tra XIII e XIV secolo e strappando il genio dantesco all'isolamento che sembrava caratterizzare il suo percorso.²⁸ L'ultimo tassello di questo quadro in movimento è quello relativo alla documenta-

25 Davis, s.v. «Scuola», 106.

26 Riassume brevemente il dibattito (e rimanda alla bibliografia pertinente) Black, *Humanism and Education*, 8.

27 Faini, E. «Prima di Brunetto. Sulla formazione intellettuale dei laici ai Firenze ai primi del Duecento». *Reti Medievali. Rivista*, 18(1), 2017, 1-30. Ringrazio sentitamente l'autore per avermi permesso di leggere il suo lavoro in bozza.

28 Coccia, E.; Piron, S. «Poésie, sciences et politique. Une génération d'intellectuels italiens (1290-1330)». *Revue de synthèse*, 129, 2008, 549-86.

zione che si sta cercando di recuperare per censire il patrimonio librario delle biblioteche virtualmente accessibili a Dante.²⁹ Quanto a quel che qui ci interessa, lo spoglio degli inventari e dei cataloghi ci fornisce prove solide della scarsa presenza, nella biblioteca di Santa Croce, di opere di grammatica e retorica: vi si trovavano principalmente testi di grammatica molto comuni e dizionari, tra cui alcune opere di Giovanni di Garlandia (ma non la *Parisiense poetria*), di Alessandro di Villedieu, di Eberardo di Béthune, di Prisciano.³⁰

In definitiva, poiché lo studio delle fonti retoriche e grammaticali dantesche non può ancora avvalersi di un solido e definitivo sistema di indizi esterni, sarà bene sondare il terreno alla ricerca di prove interne che suggeriscano o smentiscano una conoscenza diretta dei testi di grammatica e di retorica composti tra XII e XIII secolo.

2 Le «*doctrinatas poetrias*»

Uno studio sulla ricezione dantesca delle *artes poetriae*, in assenza di esplicite indicazioni dell'autore, non può che fondarsi sul confronto tra la competenza retorica dimostrata nella sua pratica poetica e le prescrizioni dei trattatisti; come nota Bigi, però, virtualmente «tutti gli artifici formali della *Commedia* possono essere ricondotti agli schemi della retorica medievale, canonizzati nelle *Artes*», senza che questo implichi una perfetta

29 Il progetto di catalogazione e studio critico dei codici facenti parte del fondo antico della biblioteca di Santa Croce, sulla cui importanza si era già soffermato Davis (Davis, C.T. «The Early Collection of Books of S. Croce in Florence». *Proceedings of the American Philosophical Society*, 107, 1963, 399-414), riunisce oggi un gruppo di specialisti coordinati da Giuseppina Brunetti, Sonia Gentili e Sylvain Piron: cfr Brunetti, G.; Gentili, S. «Una biblioteca nella Firenze di Dante. I manoscritti di S. Croce». *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*. A cura di E. Russo. Roma, 2000, 21-55; Gentili, S.; Piron, S. «La bibliothèque de Santa Croce». Chandelier, J.; Robert, A. (éds.), *Frontières des savoirs en Italie médiévale à l'époque des premières universités (XIIIe-XVe siècles)*. Rome, 2015, 481-507. Si concentrano invece sull'ambiente bolognese gli studi di Gargan, poi raccolti in Gargan, L. *Dante, la sua biblioteca e lo studio di Bologna*. Roma-Padova, 2014. Il punto della situazione si può leggere in Zanni, R. «Una ricognizione per la biblioteca di Dante in margine ad alcuni contributi recenti». *Critica del testo*, 17(2), 2014, 161-204.

30 Davis, *The Early Collections*, 410-11; Brunetti, Gentili, *Una biblioteca*, 35; rispetto ai manoscritti contenenti opere grammaticali, Brunetti e Gentili commentano: «Un altro gruppo rilevante è costituito da alcuni manoscritti di grammatica e retorica: si tratta dei Laurenziani, Plut. 25 sin. 4, 25 sin. 5 e 27 sin. 5, i primi due *ad usum* di Illuminato e l'ultimo (*Derivazioni* di Uguccone, finito di copiare nel 1236, c. 90r) *ad usum* di frate Bonanno. Il secondo dei manoscritti citati (Plut. 25 sin. 5. ex n. 677) contiene il notissimo *Doctrinale* di Alessandro di Villedieu, alcune opere di Giovanni di Garlandia (*Opus synonymorum* e *De Mysteriis Ecclesiae*) ed altri scritti grammaticali. È in gotichetta del pieno XIII secolo, con apparato fittissimo di glossa interlineare e marginale. Discussa è l'attualità di Giovanni di Garlandia (ma della *Poetria* per Dante) (45).

adesione di Dante alla dottrina delle *poetriae*.³¹ Prima di dedicarmi a un simile confronto, vorrei dunque soffermarmi su quello che potrebbe essere l'unico segnale esplicito della presenza delle *artes* del XIII secolo tra le fonti d'ispirazione del *De vulgari eloquentia*.

Nel quarto capitolo del secondo trattato, Dante comincia la sua esposizione tecnica sullo stile sublime e, in particolare, sulla forma canzone: in questo passaggio introduttivo ad altissima densità teorica si stabilisce l'equazione tra poeti latini e poeti volgari, cruciale per il programma dantesco, in virtù della fondante definizione di poesia come «*fictio rhetorica musicaque poita*» (*Dve*, II iv 2). Per colmare il divario tecnico che ancora separa i grandi poeti regolati dai rimatori in volgare, che hanno poetato per lo più a caso, Dante si impegna a intraprendere un'opera tecnica che emuli «*doctrinatas eorum poetrias*» (*Dve*, II iv 3). Il significato da attribuire a quest'occorrenza del termine 'poetria' è oggetto di discussione: nell'ultima edizione commentata del trattato, Fenzi accoglie le riserve di Villa sul considerare il passo un riferimento a opere altre rispetto all'*Ars poetica* di Orazio – che circolava spessissimo con il titolo di *Poetria* e che lo stesso Dante indica come tale in altre quattro occorrenze, una delle quali compare nel paragrafo successivo.³² Scrive Villa:

Ho [...] qualche difficoltà ad accettare che con il plurale «*eorum poetrias*» Dante intenda anche le poetiche mediolatine (quindi principalmente Goffredo di Vinosalvo e forse Giovanni di Garlandia): perché ai loro autori si adatta con qualche forzatura la formula, perfetta invece per Orazio, di poeti regolati, «*quia magni sermone et arti regulari poetati sunt*»; i "poeti" governano anche quell'«*eorum poetrias*», attraendo forse il plurale per parallelismo, e con *poetrias* si può intendere sia il manuale di Orazio sia le poetiche di *auctores* classici, produttori di regole e dunque di *artes*.³³

Favorevoli a estendere il riferimento alle *artes poetriae* sono invece Marigo, Tavoni e Mengaldo; quest'ultimo rintraccia nel parallelismo tra i poeti regolati latini e i trattatisti più recenti un'ulteriore dimostrazione dello «stretto nesso tra teoria e prassi» che domina l'operazione del *De vulgari*,³⁴

31 Bigi, E. «Caratteri e funzione della retorica nella *Divina Commedia*». *Lecture classensi*, 4, 1973, 185-6.

32 D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*. Vol. 3 di *Opere*. A cura di E. Fenzi. Roma, 2012, 165. Le altre tre occorrenze del termine 'Poetria' si trovano in *Vn*, XXV 9; *Cv*, II xiii 10; *Ep*, XIII 29-30. Sulla storia del termine, si veda Tilliette, *Des mots*, 43-5.

33 Villa, C. «Dante lettore di Orazio». Iannucci, A. (a cura di), *Dante e la 'bella scola' della poesia. Autorità e sfida poetica*. Ravenna, 1993, 91.

34 Alighieri, D. «De vulgari eloquentia». Mengaldo, P.V. (a cura di), *Opere minori*. Milano-Napoli, 1979, 2: 163 nota 3.

ritenendo d'altronde che la grande novità del trattato dantesco, orgogliosamente rivendicata in apertura, risiedesse proprio «nell'ampiezza della sua fondazione culturale», che includeva, al di là dei modelli classici (*Rhetorica ad Herennium*, *De inventione*, *Ars poetica*) «le sollecitazioni concettuali e terminologiche» della recente tradizione delle poetrie transalpine e delle *artes dictaminis* italiane. Per Mengaldo, in definitiva,

l'assunzione in forza della trattatistica latina per un'opera che fonda l'eloquenza volgare non è semplice acquisizione culturale ma si riflette sulla sua struttura concettuale, e in particolare sulla nozione di convertibilità della prassi e teoria dei latini *regulati*, garantita dal principio di emulazione, in prassi e teoria del volgare.³⁵

Questo stratificato rapporto tra teoria e prassi è certamente un aspetto fondamentale del *De vulgari eloquentia*, ed era anche una caratteristica peculiare delle *artes poetriae* che, come vedremo, affrontano in maniera altrettanto complessa sia il rapporto tra normatività ed esemplificazione, sia quello tra *auctoritates* antiche e gusto moderno. Per questo, pur comprendendo le obiezioni di Claudia Villa, mi pare che la presenza del plurale 'poetrias', dato semplice ma ineludibile, sposti l'equilibrio della questione in favore di un significato che includa per lo meno anche la *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf.

Innanzitutto, bisogna prendere atto della reticenza - non solo dantesca, ma anche degli autori delle *artes poetriae*, e quindi evidentemente radicata in qualche modo nella sensibilità intellettuale dell'epoca - nel far riferimento ai trattatisti, e della preferenza accordata continuamente alla citazione dell'*auctoritas* oraziana, anche laddove Cicerone, i grammatici o gli autori successivi sembrano essere la fonte più pregnante.³⁶ Princi-

35 Alighieri, D. «De vulgari eloquentia». Mengaldo, P.V. (a cura di), *Opere minori*. Milano-Napoli, 1979, 10-11.

36 Sull'importanza di Orazio come fonte delle *artes poetriae* si è molto insistito; si veda ad esempio Friis-Jensen, K. «Horace and the Early Writers of Arts of Poetry». Friis-Jensen, K. et al. (ed.), *The Medieval Horace*. Roma, 2015, 123-49; Friis-Jensen, K. «The *Ars Poetica* in Twelfth-Century France. The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland». Friis-Jensen, K., *The Medieval Horace*, 51-99. Il primo studioso delle *artes poetriae*, Edmond Faral, assegnava una quasi totale preminenza di ispirazione alla *Rhetorica ad Herennium*: Matteo di Vendôme avrebbe tratto ispirazione da Donato e dalla sua teoria degli schemi e i tropi, mentre tutti gli altri «dérivent presque exclusivement de la *Rhetorica ad Herennium*, à laquelle ils empruntent tout ce qu'ils disent et des tropes et des figures de rhétorique» (Faral, E. *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Paris, 1924, 48); ridimensiona il peso del trattato pseudo-ciceroniano Fredborg, che riconosce nelle *artes* una maggiore influenza delle altre opere ciceroniane. Cf. Fredborg, K.M. «Ciceronian Rhetoric and the Schools». Van Engen, J. (ed.), *Learning Institutionalized. Teaching in the Medieval University*. Notre Dame, 2000, 21-41, in partic. 31-4.

palmente, poi, la *Poetria nova* era all'epoca tanto conosciuta da essere difficilmente ignorabile in un progetto, come quello dantesco, che aveva l'ambizione di recepire anche gli sviluppi più recenti della produzione intellettuale europea e di fondare un canone veramente moderno, seppur teoricamente ancorato alla tradizione: il trattato di Goffredo – per la sua stessa natura e fin dalla scelta del titolo – poteva forse apparire agli occhi di Dante come un primo passo in questa direzione. Lo scopo ultimo della *Poetria nova*, come è stato enucleato da Tilliette, sembra essere infatti quello di tradurre le indicazioni di Orazio con l'aiuto delle categorie ciceroniane e, soprattutto, con la mediazione e il supporto degli strumenti intellettuali forniti dalla cultura rinascendente del XII secolo;³⁷ un'operazione di sintesi e di innovazione a cui Dante non poteva che guardare con qualche interesse.

3 Il linguaggio figurato nelle *artes poetriae*

Gli studiosi hanno sempre riconosciuto al movimento delle *artes poetriae* una certa omogeneità di intenti, tale da dare forma a un genere a sé stante che risulta dalla confluenza tra le prime due discipline del *trivium*: differenziandosi dai tradizionali trattati di grammatica, improntati alla descrizione del fenomeno linguistico e al perfezionamento dell'*ars recte loquendi*, queste opere contengono principalmente consigli concreti, e dunque retorici, per la scrittura poetica, nati dallo studio degli *auctores* antichi e dall'esperienza d'insegnamento.³⁸ Questa uniformità è dovuta in larga parte all'orizzonte teorico comune ai trattatisti, e, nei casi cronologicamente più avanzati, all'imponente influenza esercitata dalle prime *artes*

37 Tilliette, *Des mots*, 45-67.

38 «The works do represent a coherent genre in many important respects, however. All are reliant on both the legacies of grammar and rhetoric, and weave unapologetically the precepts of the various arts into a single body of knowledge. All clearly orient their treatises around the idea of invention, or discovery, of the material of composition. Moreover, they consciously recognize that their ideas are medieval and are suited to their times, rather than the times of the ancients» (Purcell, W. *'Ars Poetriae'. Rhetorical and Grammatical Invention at the Margin of Literacy*. Columbia, 1996, 137). Per una descrizione dello sviluppo del movimento e delle sue caratteristiche principali si vedano Faral, *Les arts poétiques*, in partic. 55-98; Murphy, J.J. *La retorica nel Medioevo. Una storia delle teorie retoriche da s. Agostino al Rinascimento*. Introduzione e traduzione a cura di V. Licitra. Napoli, 1983, 155-221, in partic. 184-6. Trad. it. di *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley-Los Angeles-London, 1974; Bagni, P. *La costituzione della poesia nelle artes del XII-XIII secolo*. Bologna, 1968, in partic. 153-62; De Bruyne, E. *Études d'esthétique médiévale*. Paris, 1988, 2: 394-419; Kelly, *The arts*; Marguin-Hamon, E. «Arts poétiques médio-latins et arts de Second rhétorique: convergences». *Revue d'histoire des textes*, 6, 2001, 99-137; James-Raoul, D. «Les arts poétiques des XIIe et XIIIe siècles face à la rhétorique ciceronienne: originalités et nouveautés». *La transmission des savoirs au Moyen Age et à la Renaissance*. Besançon, 2005, 1: 199-214.

poetriae, su tutte quella di Goffredo di Vinsauf. Pur nella sua originalità, l'operazione di questi autori risulta dall'evoluzione del pensiero medievale intorno ai temi del linguaggio e della poesia: le *artes* del XII e XIII secolo raccolgono l'eredità della dottrina classica ma la rimodulano, nella gerarchia degli argomenti e nel loro sviluppo, alla luce di un gusto più aggiornato. Tra i temi principali, massima importanza assumono la versificazione, la teoria degli stili e i modi dell'ornamento (e in particolare tropi e figure dell'*ornatus difficilis*), che vengono affrontati in maniera spesso originale rispetto all'antichità classica, grazie anche al fecondo scambio con altre dottrine tipicamente medievali come *artes dictaminis* e *artes praedicandi*.

Il tema del linguaggio figurato, oggetto di riflessione privilegiato del pensiero medievale in tutte le sue diramazioni - dalla teologia alla grammatica, dalla logica alla retorica - trova nella teoria dei tropi una delle sue elaborazioni più tecniche, la cui aridità è continuamente compensata dall'integrazione con altri aspetti della questione, quali quelli più squisitamente esegetici - e Agostino, retore e teologo, ha certo avuto un grande merito in questo reciproco bilanciamento, che ha permesso di nobilitare le *artes* più tecniche e di razionalizzare l'ermeneutica delle Scritture.³⁹ Le *artes poetriae* del XII e XIII secolo sono un caso di studio assai interessante proprio perché realizzano in forma compiuta una fusione tra le diverse nozioni di figura elaborate rispettivamente dalla grammatica e dalla retorica,⁴⁰ e così facendo dotano l'aspirante scrittore non solo di un

39 «Conditions in the intellectual life of the twelfth and thirteenth centuries provided a particularly favourable climate for metaphor. Concern for the integrated program of the seven liberal arts, and especially for the first three of these, the *artes sermocinales*, led to intensified and subtle linguistic exploration. The interest of grammar in the semantic and syntactic relationships of words, and in their modes of signifying; the interest of logic in definition and distinction, in modes of predication and concepts of identity and diversity, and in the complex relation of words to the things they signify; the interest of rhetoric in force and charm of expression - all served to render theorist and poet alike sensitive to the metaphoric potential of language. Later, in a study of philosophy, the medieval student would again encounter the versatile metaphoric process, for it has ramifications of great importance in the disciplines of psychology, epistemology, ontology, and theories of analogy. Most important of all, metaphor finds its ultimate justification for the Middle Ages in its prolific presence on the sacred page, and its ultimate usefulness in theological discourse» (Nims, M.F. «*Translatio*: 'Difficult Statement' in Medieval Poetic Theory». *University of Toronto Quarterly*, 43, 1974, 215-30: 215).

40 «Grammar and rhetoric present different orientations to the role of figurative language: in grammar it is deviation from a proper 'norm' of 'correctness' and 'proper words', and in rhetoric it is amplification of form and meaning. These orientations carry over, broadly speaking, to each discipline's perspective on the nature and production of poetic fiction as a whole. [...] Grammatical thought provides the terms for theories of what fiction does as a special kind of representation and deviation from truth. Rhetorical theory, on the other hand, is concerned with the form that representation actually takes: the generic and stylistic properties of texts, the artifice and effect of structure. 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

grande inventario di tropi, ma anche di una fertile e ordinata matrice per produrre usi linguistici originali. In questo senso, il linguaggio figurato permette a chi scrive di usare la lingua «not as a community code, but as a personal code. In particular, the tropes allow fixed words to be reexamined for new, more creative, meanings».⁴¹

Nella sua definizione più generale, il tropo è infatti l'impiego di un termine in un senso diverso da quello proprio, «d'où résulte de la part de l'écrivain un effort d'ingéniosité et d'originalité qui justifie l'épithète de "gravis"», attribuito appunto all'*ornatus* che ne fa uso.⁴² In seno all'insegnamento grammaticale, tuttavia, tropi e schemi assumevano piuttosto la sfumatura negativa dell'improprietà: in quanto deviazioni dall'uso normale del linguaggio, si riteneva scadessero facilmente nell'errore e nel vizio, ed erano approfonditi dai trattatisti solo perché era necessario spiegarne l'impiego da parte dei poeti classici, e comunque alla fine del percorso di apprendimento. Le fonti più influenti per queste due diverse posizioni sono da un lato il IV libro della *Rhetorica ad Herennium* (e particolarmente i capitoli XII-LV),⁴³ dall'altro la sezione finale dell'*Ars Maior* di Donato, che godette di molta fortuna e anche di una circolazione indipendente, sotto il titolo di *Barbarismus*.⁴⁴

Nel trattato erenniano, l'originaria distinzione della dottrina stoica tra tropi e figure è indebolita e i primi (detti *exornationes verborum*, *Rhet. Her.*, IV 42-46) seguono in modo piuttosto confuso le seconde (*exornationes sententiarum*, IV 19-42). L'autore, dopo averli illustrati singolarmente, riconnette i dieci tropi a un unico genere: «Nam earum omnium hoc proprium est, ut ab usitata verborum potestate recedatur atque in aliam

accomplish their aims, in a generative sense. We should not see these as merely parallel perspectives: they are mutually reinforcing, along the same lines that grammatical and rhetorical thought continually inform each other. They interact in producing an understanding of fiction as a total enterprise» (Copeland, R.; Sluiter, I. (eds.). *Medieval Grammar & Rhetoric. Language Arts and Literary Theory, AD 300-1475*. Oxford, 2009, 35).

41 Purcell, *Ars Poetriae*, 18.

42 Faral, *Les arts poétiques*, 89.

43 Camargo, M. «Latin Composition Textbooks and *Ad Herennium* Glossing. The Missing Link?». Cox, V.; Ward, J.O. (eds.), *The Rhetoric of Cicero in its Medieval and Early Renaissance Commentary Tradition*. Leiden-Boston, 2006, 267-88. Per una panoramica delle teorie classiche sulla metafora, rimando a Boys-Stones, G.R. (ed.) *Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition. Ancient Thought and Modern Revision*. Oxford, 2003; Mc Call, M.H. *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*. Cambridge (MA), 1969; sulla loro circolazione in epoca medievale, Reeve, M.D. «The Circulation of Classical Works on Rhetoric from the 12th to the 14th Century». Leonardi, C.; Menestò, E. (a cura di), *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV = Atti del secondo Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini (AMUL) in onore e memoria di Ezio Franceschini*. Perugia-Firenze, 1988, 109-24.

44 Murphy, *La retorica*, 155-74; *Medieval grammar*, 28-38.

rationem cum quadam veunstate oratio conferatur» (4, 42); è stato notato però che questa definizione delle *exornationes verborum* è sostanzialmente la stessa dell'*abusio* o metafora («abusio est, quae verbo simili et propinquo pro certo et proprio abutitur», 4, 45).⁴⁵ Di conseguenza, tutti i tropi finiscono per essere equiparati, in senso lato, alle metafore: una dottrina delle figure che prelude, pur rimanendo all'interno di una concezione essenzialmente esornativa, alla grande sintesi del linguaggio figurato che si verrà a sviluppare sotto il termine *transumptio*.

I trattati di arte poetica medievali seguono più o meno scrupolosamente la classificazione delle figure della *Rhetorica ad Herennium*, ma alla luce di questa ripresa - osserva Purcell - gli studiosi hanno tanto enfatizzato il legame di continuità con la dottrina classica da oscurare gli aspetti originali, in parte riconducibili alla contaminazione con la tradizione grammaticale.⁴⁶ La fondamentale distinzione di Donato tra barbarismi e solecismi da una parte, e figure e metaplasmi dall'altra, presuppone quella tra *vitia* e deliberate distorsioni poetiche rispetto all'uso corrente e proprio.⁴⁷ Questa contrapposizione getta un ponte tra la grammaticale correttezza linguistica e il retorico studio dell'ornamento; in aggiunta, produce una facile polarizzazione morale tra deviazioni virtuose, che producono effetti stilistici positivi in termini estetici o perfino conoscitivi, e deviazioni viziose, determinate da una scarsa padronanza della lingua e risultanti in oscurità.⁴⁸

La rigorosa classificazione delle figure del *Barbarismus* di Donato, a lungo dominante nella tradizione grammaticale, comincia a perdere peso dalla metà del XI secolo, quando la *Rhetorica ad Herennium* torna a essere la fonte principale per l'insegnamento della prima disciplina del *trivium*, e l'oscillante distinzione tra *figurae*, *tropi* e *schemata* viene sempre più spesso abbandonata in favore del concetto onnicomprensivo di *colores rhetorici*.⁴⁹ A questa categoria si richiamano infatti i numerosi testi che in quel periodo si ispirano al IV libro del trattato erenniano per comporre

45 Cornifici. *Rhetorica ad C. Herennium*. introduzione, testo critico, commento a cura di G. Calboli. Bologna, 1969, 51.

46 Purcell, *Ars Poetriae*, 6-7.

47 «Barbarismus est una pars orationis vitiosa in communi sermone. In poemata metaplasmsus [...] Solecismus in prosa oratione, in poemata schemata nominatur» (Holtz, L. *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical. Étude et édition critique*. Paris, 1981, 653, 658. Per la ricostruzione storica delle nozioni di barbarismo e solecismo, si veda l'introduzione di Holtz alle pagine 137-143; metaplasmo e figura alle pagine 170-216).

48 «Celui qui commet des fautes est celui qui n'a pas la maîtrise de la langue, et qui ne parvient pas à exprimer ce qu'il veut comme il le veut; en ce sens, un ornement est une faute calculée; une faute est un ornement inconscient» (Holtz, *Donat*, 148). Per approfondire la nozione di deviazione grammaticale in termini morali, interessante l'esempio di Alano di Lille citato e brevemente discusso in *Medieval grammar*, 31.

49 *Medieval grammar*, 34 nota 103.

nuove serie di esempi a illustrazione delle figure classificate: tra i più famosi, i *Rhetorici colores* di Ornulfo di Spira e il *De ornamentis verborum* di Marbodo di Rennes, indicati da Tilliette come precoci testimonianze della convergenza tra retorica e poetica, che stabiliscono per la prima volta l'equivalenza tra la qualità poetica di un enunciato e l'impiego delle figure dell'*elocutio*, introducendo così l'idea di creazione letteraria come risultato di un adattamento dei vecchi schemi linguistici a contenuti nuovi.⁵⁰ Anche le due grammatiche in versi più famose dell'inizio del XIII secolo, il *Graecismus* di Eberardo di Béthune e il *Doctrinale* di Alessandro di Villedieu, che a prima vista sembrerebbero conformarsi all'ordinamento di Donato, stravolgono in realtà i sistemi di classificazione precedenti, e soprattutto mescolano ulteriormente le categorie di vizio e figura.⁵¹

Questa breve storia dei tropi e del linguaggio figurato andrebbe poi integrata con un intero altro orizzonte di discorso, quello legato al simbolismo teologico e filosofico del Medioevo:⁵² come spiega Grévin, la riflessione sui tropi, a partire da Agostino e Donato, è infatti non solo un elemento essenziale della speculazione grammaticale e semiotica, ma anche del pensiero esegetico, e riesce così a gettare un ponte tra la prima *ars* e la teologia – e questo specialmente grazie all'assorbimento, operato dai *dictatores*, del concetto di *transumptio*.⁵³ Il termine sembra raggruppare tutti i procedimenti metaforici che in età classica costituivano le figure di pensiero:⁵⁴ la sua prima attestazione, per quanto ne sappiamo, risale a Quintiliano, che lo considera troppo equivalente al greco *metalepsis* e ne sconsiglia l'uso (Quint. *Inst.*, 3, 6, 37), ma Forti ritiene che il termine sia giunto al Medio-

50 Tilliette, *Des mots*, 32-3.

51 Grondeux, A. «Les figures dans le *Doctrinale* d'Alexandre de Villedieu et le *Graecismus* d'Évrard de Béthune - Étude comparative». Auroux, S. (ed.), *History of Linguistics 1999 = Selected Papers from the Eighth International Conference on the History of the Language Sciences* (Fontenay-St. Cloud, 14-19 September 1999). Amsterdam-Philadelphia, 2003, 31-46.

52 Una bella introduzione si può trovare nei capitoli «La mentalità simbolica» e «La teologia simbolica», in Chenu, M.D. *La teologia nel dodicesimo secolo*. A cura di P. Vian. Milano, 1986, 179-213, 215-35. Trad. it. di *La théologie au douzième siècle*. Paris, 1976.

53 Grévin, B. *Rhétorique du pouvoir médiéval. Les lettres de Pierre de la Vigne et la formation du langage politique européen (XIIIe-XVe siècle)*. Roma, 2008, 200-20; Grévin, B. «Métaphore et vérité, la *transumptio*, clé de voûte de la rhétorique au XIIIe siècle». Genet, J.P. (éd.), *La vérité. Vérité et crédibilité. Construire la vérité dans le système de communication de l'Occident (XIIIe-XVIIe siècle) = Actes de la conférence organisée à Rome en 2012 par SAS en collaboration avec l'École française de Rome*. Paris-Roma, 2016, 149-82.

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

evo per il tramite gli scritti di Boezio, in cui ricorre spesso.⁵⁵ Se nelle *artes dictaminis* la *transumptio* occupa un posto di primo piano, è anche vero che altrettanto importanti sono le riflessioni più o meno contemporanee provenienti dalle *artes poetriae*, e in particolar modo da quelle composte da Goffredo di Vinsauf e da Gervasio di Melkley.

Poiché il termine *transumptivus* è uno dei rari tecnicismi retorico-grammaticali impiegati da Dante (come si vedrà meglio nell'ultima parte di questo lavoro), e poiché sembra abbia una certa importanza all'interno del suo progetto poetico e auto-esegetico, mi occuperò nei prossimi paragrafi di ripercorrere i passi delle *artes poetriae* dedicati a questo tema - e al linguaggio figurato in generale, dunque includendo principalmente anche le figure analogiche della similitudine, dell'allegoria e della metafora - nella convinzione che questa rassegna ci permetta di affilare meglio gli strumenti critici che impieghiamo per comprendere la realtà concreta del linguaggio figurato dantesco, oltre che le sue fondamenta teoriche. Spero che da questa rassegna emergano da un lato la vastità e la complessità del meccanismo transuntivo, difficile tanto da afferrare quanto da ancorare al solo ambito grammaticale-retorico, come si vedrà approfondendo più nello specifico la descrizione che ne danno i trattatisti; dall'altro l'eccessiva semplificazione operata da chi vorrebbe la *transumptio* equivalente a una semplice metafora continuata, poiché tale non è in nessuna delle esposizioni qui prese in esame - né verosimilmente lo era per Dante.

3.1 Matteo di Vendôme

Il primo autore di *ars poetriae*, Matteo di Vendôme, compone un'*Ars versificatoria* chiaramente diretta agli studenti, come dimostrano, tra l'altro, i vari interventi pedagogici e la schematicità del discorso, spesso disordinato, talvolta estremamente sintetico e in alcuni casi esplicitamente da integrare con altri libri di testo comunemente usati nelle scuole. L'opera è dunque un vero e proprio manuale, diretto a una produzione quasi meccanica di versi-esercizio, che mescola principi e classificazioni provenienti da diverse tradizioni:⁵⁶ la sua natura precettiva si esplica nella successio-

55 Forti, F. «La 'transumptio' nei dettatori bolognesi e in Dante». *Dante e Bologna nei tempi di Dante*. Bologna, 1965, 127-49, ora ristampato con il titolo «La magnanimità verbale. La *transumptio*». Forti, F. *Magnanimitade'. Studi su un tema dantesco*. Roma, 2006, 103-35 (in partic. 108).

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

ne di definizioni, prescrizioni e divieti, e trova poi ulteriore illustrazione in disomogenee serie di esempi, spesso originali o attinti da altre opere dell'autore.⁵⁷

Dopo un primo libro piuttosto originale, in cui Matteo elabora una teoria della descrizione concepita sulla poesia in volgare ma fondata sullo pseudo-ciceroniano trattato di logica *De attributis personae et negotio*,⁵⁸ il secondo libro dell'*Ars versificatoria* comincia con l'elencare le tre fonti di eleganza che si possono trovare in un verso, riassunte nel distico «sunt tria que redolent in carmine: verba polita | dicendique color interiorque favus» (II 9); la pedante trattazione grammaticale che segue si conclude nel segno del biasimo verso coloro che per presunzione abusano dei significati delle parole con espressioni ripugnanti e sgraziate, impossibili da armonizzare e incapaci di comunicare.⁵⁹ Il terzo libro affronta invece la qualità del discorso, che secondo l'autore risiede più nel modo dell'espressione che non nella materia in sé;⁶⁰ questa sezione include gli *scemata*, i tropi e i colori retorici.

Tra i diciassette *scemata* della tradizione – che, sull'*auctoritas* delle *Etymologiae*, sono considerati equivalenti alle figure⁶¹ – Matteo seleziona i tredici che possono essere più utili per comporre versi; nella classificazione e nelle definizioni rimane poi nel solco di Isidoro, che a sua volta seguiva

57 Nelle citazioni, faccio riferimento all'edizione di F. Munari: *Mathei Vindocinensis. Opera*, vol. 3. Traduzioni in inglese dell'opera sono Gallo, E. «Matthew of Vendôme. Introductory Treatise on the Art of Poetry». *Proceedings of the American Philosophical Society*, 118, 1974, 51-92; Matthew of Vendôme. *The Art of Versification*. Translated with an introduction by A.E. Galyon. Ames (IA), 1980; Matthew of Vendôme. *Ars versificatoria (The Art of the Verse maker)*. Translated from the Latin with an introduction by R.P. Parr. Milwaukee, 1981. Altri riferimenti bibliografici da tenere presente: Sedgwick, W.B. «The Style and Vocabulary of the Latin Arts of Poetry of the Twelfth and Thirteenth Century». *Speculum*, 3, 1928, 349-81; Kelly, D. «The Scope of the Treatment of Composition in the the Twelfth- and Thirteenth Century Arts of Poetry». *Speculum*, 41, 1966, 261-78; Murphy, *La retorica*, 186-91; Harbert, B. «Matthew of Vendôme». *Medium Aevum*, 44, 1975, 225-37; Gronbeck-Tedesco, J.L. «An Application of Medieval Rhetorical Invention to Dramatic Composition. Matthew of Vendôme's *Ars versificatoria*» and Milo. *Theatre Journal*, 32, 1980, 235-47.

58 Faral, *Les arts poétiques*, 75-6.

59 «Amplius, sunt quidam Trasonite et nugigeruli qui, ex impetu presumptionis inconcinne presumentes cornicari, verborum significationibus abuntur [...]. Unde ad huiusmodi prevaricationis cautelam et remedium necesse est versificatorem esse exercitatum in verborum significatione, ne dictiones audeat coniungere que propter mutuam significationem repugnantiam ad discidium quasi hanelantes nullo patiuntur copulari matrimonio [...] mutua est ibi significationum repugnantia et nullus sequitur intellectus» (II 42).

60 «Versus enim plerumque ex modo dicendi maiorem quam ex substantia dicti contrahit venustatem» (III 1).

61 «"Scemata", ut testatur Ysidorus Ethimologiarum, "figure" interpretantur» (III 3).

da presso Donato.⁶² Anche nel caso dei tropi, che realizzano la dolcezza del discorso anche quando manca la bellezza del contenuto, dei tredici della tradizione si selezionano solo i nove più utili al poeta: metafora, antitesi, metonimia, sineddoche, perifrasi, epiteto, metalepsi, allegoria e enigma. L'ordine imporrebbe poi di affrontare i *colores rhetorici*, ma Matteo, anche in questo caso fedele alla tradizione dei grammatici, ne omette la discussione, rimandando ad altri autori. Quanto alle fonti, in breve, l'*Ars versificatoria* dichiara molto spesso i suoi debiti nei confronti dell'*Ars poetica* di Orazio, nonostante sia in realtà più dipendente dalle due retoriche ciceroniane; anche i testi di grammatica rivestono un ruolo importante.⁶³

Il quarto e ultimo libro è quello più strettamente didattico, incentrato com'è sull'esecuzione della materia, ossia sul modo di comporre versi su temi già trattati, sfruttando diversi espedienti di variazione come esercizio di composizione. Quando la materia è stata già affrontata da un altro autore, il precetto fondamentale è quello di omettere «*quedam collateralia que non sunt de principali propositio*» (IV 3); rientrano in questa categoria le figure e in particolare le similitudini («*comparationes et poetice abusiones*»), che non sono da escludere in blocco ma che devono essere impiegate con una certa parsimonia dai moderni: gli antichi ne fecero abbondante uso per dare sostanza alla scarsità dei loro argomenti, ma ai moderni non è concesso indugiare in simili ridondanze.⁶⁴ Questo precetto è interessante non solo perché testimonia un'orgogliosa rivendicazione di modernità e un netto mutamento di gusto, ma anche perché si contrappone a quanto Matteo aveva detto sulla metafora (*metaphora*) nel libro precedente: quest'ultima, definita «*alicuius verbi usurpata translatio*» come in Isidoro, ha al contrario una prerogativa speciale rispetto agli altri tropi, e «*maxime a versificatoribus debet frequentari*», perché conferisce una particolare eleganza alla modulazione del verso (III 19-24). L'opposizione tra metafora e similitudine, normalmente considerate come forma implicita e forma esplicita di una stessa predicazione d'analogia, dimostra che

62 La solidarietà tra Donato e Isidoro è stata dimostrata da Fontaine, J. *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*. Paris, 1959, 125-56.

63 Sulle fonti, si veda Faral, *Les arts poétiques*, 48; Mathei Vindocinensis. *Opera*, 3: 29; Purcell, *Ars poetriae*, 61.

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

l'oggetto dell'*Ars versificatoria* è la composizione in senso stretto, non l'*inventio* di ascendenza retorica: il singolo verso, da variare come esercizio di scuola, e non l'intero poema.

A suggellare quest'impronta pedagogica, l'ultima parte del trattato illustra i doveri del discepolo e quelli del maestro. A colui che apprende spettano tre compiti: confessare l'errore, rimuovere il velame, concedere il rimprovero, poiché la confessione dell'errore attira il perdono, la rimozione del velame evita l'arroganza, e l'accettazione del rimprovero spiana la strada alla correzione (IV 43).

3.2 Goffredo di Vinsauf

La *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf, pur presentandosi come trattazione sostanzialmente innovativa, presenta molti punti di contatto con l'*Ars versificatoria*, compresa l'attenzione per un pubblico di novizi a cui trasmettere un metodo efficace; ma a differenza dell'orizzonte ristretto, limitato al verso e all'esercizio, di Matteo, l'obiettivo è insegnare a produrre anche intere opere coerenti e originali.⁶⁵ Per questo Goffredo rifiuta l'alternanza tra versi e prosa, e affianca nello stesso metro passaggi prescrittivi ed esempi poetici; come riconosce Tilliette,

la spécificité de la *Poetria nova* réside dans cette espèce de retournement de l'acte poétique sur lui-même: comme si le meilleur moyen d'expliquer un ornement, c'était de l'exhiber. Les figures productrices de l'effet poétique n'existent pas en soi, dans la pureté froide d'une

⁶⁵ Faccio riferimento all'edizione critica di Gallo: Gallo, E. *The "poetria Nova" and Its Sources in Early Rhetorical Doctrine*. The Hague-Paris, 1971; altre traduzioni disponibili sono Geoffrey of Vinsauf. *Poetria nova*. Transl. by M.F. Nims. Toronto, 1967 (nuova ed. aggiornata con prefazione di M. Camargo, Toronto, 2010); Kopp, J.B. «Geoffrey of Vinsauf: The New Poetics (*Poetria nova*)». Murphy, J.J. (ed.), *Three Medieval Rhetorical Arts*. Berkeley, 1971, 32-108. Gli studi sull'opera sono numerosi: si vedano almeno, oltre a molti di quelli già citati a proposito di Matteo di Vendôme, Tilliette, *Des mots*; Kelly, D. «Theory of Comh position in Medieval Narrative Poetry and Geoffrey of Vinsauf's *Poetria Nova*». *Medieval Studies*, 31, 1969, 117-48; Leupin, A. «Absolute Reflexivity. Geoffroi de Vinsauf». Finke, L.A.; Schichtman, M.B. (eds.), *Medieval Texts and Contemporary Readers*. Ithaca-London, 1987, 120-41. Sulla ricezione e sui commenti della *Poetria nova*, fondamentali i molti lavori di M.C. Woods: oltre al già citato Woods, *Classroom*, si vedano almeno Woods, M.C. (ed.). *An Early Commentary on the "Poetria nova" of Geoffrey of Vinsauf*. New York-London, 1985; Woods, M.C. «Teaching the Tropes in the Middle Ages. The Theory of Metaphoric Transference in Commentaries on the *Poetria nova*». Horner, W.B.; Leff, M. (eds.), *Rhetoric and Pedagogy. Its History, Philosophy, and Practice = Essays in Honor of J.J. Murphy*. Mahwah (NJ), 1995, 73-82; Woods, M.C. «Using the *Poetria Nova* to Teach *Dictamen* in Italy and Central Europe». Calboli Montefusco, L. (a cura di), *Papers on Rhetoric. = Atti del Convegno internazionale "Dictamen, Poetria and Cicero: Coherence and Diversification"* (Bologna 10-11 Maggio 2002). Roma, 2003, 5: 261-79.

définition formelle, mais par leur fonctionnalité, contextuellement [...]. Dans ces conditions, les frontières entre le discours théorique et sa réalisation pratique se brouillent et même s'estompent. La stratégie d'écriture élaborée par Geoffroy de Vinsauf a donc pour effet d'assimiler, en un processus que l'on pourrait qualifier d'auto-référentiel, le discours *sur* la poésie au discours *de* la poésie.⁶⁶

Il trattato di Goffredo segue la tradizionale partizione retorica: comincia con la *dispositio* – concentrandosi principalmente sull'esordio – e si dilunga poi sui due metodi dell'*amplificatio* e dell'*abbreviatio*, ossia sulle due strade possibili per affrontare il corpo della composizione.⁶⁷ Tra i procedimenti dell'*amplificatio*, ci interessa soprattutto la *collatio*, che è sviluppata in modo assai diverso rispetto all'opposizione tra similitudini e metafore sostenuta da Matteo di Vendôme: come già Aristotele e Quintiliano,⁶⁸ Goffredo considera similitudini e metafore come sotto-categorie della biforme *collatio*, distinte in base alla formulazione sintattica, che rende le prime esplicite (*collatio aperta*) e le seconde implicite (*collatio occulta*). Tra le due, la *collatio occulta* è il metodo più nobile, poiché richiede molta competenza; con versi giustamente diventati celebri, Goffredo la descrive così:

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

66 Tilliette, *Des mots*, 16-17; la compenetrazione tra precetti ed esempi poetici è centrale anche nello studio di Leupin, *Absolute Reflexivity*, e nell'antico commento alla *Poetria nova* di cui si parla in Woods, *Teaching the Tropes* e più distesamente in *An Early Commentary*.

67 Per le fonti e le evoluzioni della teoria dell'*amplificatio*, si veda Gallo, *The Poetria nova*, 155-66.

68 «Anche la similitudine è una metafora: la differenza tra le due è piccola. Quando infatti Omero dice di Achille: 'egli balzò come un leone', questa è una similitudine; qualora dicesse 'balzò un leone', sarebbe una metafora [...] Le similitudini vanno ricavate come le metafore, poiché esse sono metafore con la differenza che abbiamo detto» (Aristotele, «Retorica». Aristotele, *Retorica, Poetica*. Vol 10 di *Opere*. Roma, 1983, 1406^b 20-5); «in totum autem metaphora brevior est similitudo, eoque distat quod illa comparatur rei quam volumus exprimere, haec pro ipsa re dicitur. Comparatio est cum dico fecisse quid hominem "ut leonem", traslatio cum dico de homine "leo est"» (Quint. *Inst.*, 8, 6, 4-9).

La *collatio occulta*, nel linguaggio immaginoso di Goffredo, maschera la propria natura di comparazione, al punto da apparire come se scaturisse normalmente dal discorso, mentre la sua origine è lontana: cancellando l'artificio del paragone, una metafora così concepita diventa compenetrazione e non semplice accostamento, e desta perciò lo stupore del conoscere. Alla *transsumptio* vera e propria la *Poetria nova* dedica poi un certo numero di versi durante la discussione dell'*ornatus gravis*, il cui insegnamento basilare consiste nell'armonizzare il colore interno e quello esterno, scegliendo gli ornamenti con discrezione per nobilitare l'espressione e ringiovanendo le parole usate con la novità portata dal pellegrinaggio in altre sfere di significato.⁶⁹

Il primo e più importante procedimento dell'*ornatus gravis* è infatti la *transsumptio*, una sorta di modo figurato generale che comprende i quattro tropi principali (metafora, allegoria, antonomasia, onomatopea)⁷⁰ e altri cinque tropi (metonimia, iperbole, sineddoche, catacresi, iperbato). Goffredo si impegna a insegnare ai suoi lettori a «transsumere verba decenter» (v. 770): in sintesi, è necessario capire il rivestimento appropriato per un concetto e poi, sfruttando il procedimento analogico, rinnovarlo. Il termine appropriato per la neve, ad esempio, è il bianco, per la rosa il vermiglio; così, si possono usare le espressioni 'denti nivei', 'volto di rosa', e in questo modo si parla di un essere umano in termini simili ma estranei, o viceversa.⁷¹

69 «Ut res ergo sibi pretiosum sumat amictum, | si vetus est verbum, sis physicus et veteranum | redde novum. Noli semper concedere verbo | in proprio residere loco: residentia talis | dedecus est ipsi verbo; loca propria vitet | et peregrinetur alibi sedemque placentem | fundet in alterius fundo: sit ibi novus hospes, | et placeat novitate sua. Si conficis istud | antidotum, verbi facies juvenescere vultum» (vv. 761-9).

70 «Transfero, permuto, pronomino, nomino, verba | haec formant ex se verbalia suntque colorum | nomina, quos omnes recipit transsumptio sola» (vv. 957-9).

71 Purcell sostiene che i precetti della *Poetria nova* – come le altre esposizioni della *transsumptio* in autori quali Quintiliano, Donato, Beda e Alessandro di Villedieu – si basino sui principi del ragionamento sillogistico: «the “transsumption” is achieved [...] through the syllogistic pattern AB, BC, AC (snow white, white teeth, ergo snowy teeth. [...] In *Poetria nova*, *transsumptio* subsumes the tropes of metaphor, allegory, antonomasia, and onomatopoeia. The term “transsumptio” seems to refer to a syllogistic method of connecting words for figurative use. A transsumption is achieved when one word or expression is used to provide a link between the term used and the term it supplants. The mode of reasoning used in transsumption is syllogistic, and *transsumptio* can be equated to the middle term in a syllogism» (Purcell, W. «*Transsumptio*: A Rhetorical Doctrine of the Thirteenth Century». *Rhetorica*, 5, 1987, 379-80; gli stessi argomenti sono ripresi in Purcell, *Ars poetriae*, 75-83). L'introduzione del concetto di sillogismo mi pare però superflua: ciascun trasferimento di significato fondato sull'analogia (metafore, similitudini e allegorie) viene generato tramite una proprietà comune ai due termini, quindi non si vede perché la sola *transsumptio* dovrebbe coinvolgere la premessa media di un sillogismo. Per di più, gli esempi successivi, che sono sintatticamente più complessi di 'denti nivei' o 'volto di rosa' poiché includono verbi e aggettivi, rendono difficoltosa, se non impossibile, l'applicazione del sillogismo che sfrutta la transitività, poiché chiamano in causa altre, e più complesse, relazioni d'ordine, come è esplicito nell'«artificium transferendi» illustrato nel *Documentum* (II 9-11). Mi pare perciò

Goffredo però non si limita a definire la *transsumptio*, ma suggerisce diverse strategie per produrne impiegando le varie parti del discorso (sostantivi, aggettivi, verbi), i cui significati devono essere portati a confliggere per creare la traslazione.⁷² I tecnicismi sintattici, tuttavia, conducono continuamente all'ammirazione per gli effetti semantici di questo nobilissimo modo di parlare, di questa «concors discordia» (v. 848) che rende sapide le parole e permette all'uomo di vedersi come in uno specchio (vv. 801-4), che rende ogni cosa comprensibile agli occhi della mente (vv. 835-7), e che conferisce all'enunciato un tono tanto grave quanto lieve, poiché è difficile trovare l'analogia, ma facile comprenderla (vv. 837-41). Accanto a impieghi tanto elevati, la *transsumptio* può servire anche scopi più semplici, come decorare una frase per renderla più splendente accompagnando un termine che non può stare solo, nella teoria della *determinatio* (v. 1769).

Chiusa la sezione sull'*ornata difficultas*, la *Poetria nova* affronta più concisamente l'*ornata facilitas*, che si esplica nei *verborum flores*, raccolti tutti insieme in una lunga esemplificazione. Secondo Mölk, Goffredo è il primo a stabilire la distinzione secondo cui l'*ornatus gravis* usa i tropi, e l'*ornatus levis* le figure di pensiero e di parola;⁷³ sicuramente la nomenclatura non era mai stata fissata in modo stabile, e l'operazione della *Poetria nova* sembra essere proprio quella di rielaborare l'*Ars poetica* - *auctoritas* incontestabile, ma forse sentita come troppo astratta per le considerazioni generiche sull'estetica e al contempo troppo concreta per il suo legame con specifici generi poetici, secondo la bella definizione di Tilliette - con lo schema delle categorie ciceroniane e, se Gallo ha visto bene, di Quintiliano.⁷⁴

Non metterà conto qui di discutere estesamente l'altra opera di Goffredo, il *Documentum de modo et arte versificandi* (nella sola redazione breve, poiché l'attribuzione al maestro inglese della versione lunga, come già dicevo, è

molto più lucida la messa a fuoco di Nims, che nella procedura suggerita da Goffredo vede piuttosto un tentativo di insegnare a produrre metafore sfruttando le quattro categorie aristoteliche: dalla specie al genere, dal genere alla specie, dalla specie alla specie, per analogia (cf. Nims, *Translatio*, 223).

72 Nims ritiene che Goffredo sia il primo a discutere analiticamente la sintassi della metafora, distinguendola dalla semantica (Nims, *Translatio*, 224).

73 Mölk, U. 'Trobar clus, trobar leu'. *Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*. München, 1968, 178-82.

74 Tilliette, *Des mots*, 44-5, dove si discute anche della possibile mediazione tra fonte oraziana e fonte erenniana operata dal commento *Materia*, che è ripreso in maniera ancor più evidente nel *Documentum* di Goffredo. Gallo rintraccia le fonti principali di Goffredo nella *Rhetorica ad Herennium*, nel *De inventione* e nell'*Ars poetica* oraziana, ma riconosce che passaggi paralleli si trovano spesso anche nell'*Institutio Oratoria* di Quintiliano oppure, in alcuni casi, nei *Rhetores Minores* (Gallo, *The Poetria nova*, 133). Sulla circolazione di Quintiliano nel Medioevo, si veda Boskoff, P.S. «Quintilian in the Late Middle Ages». *Speculum*, 27, 1952, 71-8.

stata respinta da Camargo).⁷⁵ Ci sono però un paio di differenze interessanti che vale la pena rilevare. Innanzi tutto, mi sembra che il *Documentum* metta più enfasi sulla necessità di armonizzare forma e contenuto, condannando apertamente gli orpelli gratuiti: se nella *Poetria nova* la raccomandazione era semplicemente quella di far procedere di pari passo ornamenti interni ed esterni (*Poetria nova*, vv. 742-4), il trattato in prosa rifiuta in modo ancor più netto la definizione di Matteo di Vendôme per cui «fiunt autem tropi ad eloquii suavitatem, et sine sententiarum pulchritudine» (*Ars versificatoria*, III 18) – formulazione che aveva portato De Bruyne ad affermare che nelle *artes poetriae* i tropi hanno un valore estetico indipendente –⁷⁶ per sostenere invece che «nec facilitas ornata nec difficultas ornata est alicujus ponderis, si ornatus ille sit tantum exterior», poiché «mortua sunt enim verba si non incolumi nitantur sententia, quae quodam modo anima est verbi» (*Documentum*, II 2).

L'altra maggiore differenza è nella classificazione dei procedimenti dell'*ornata difficultas* e nella discussione della *transsumptio*: *nominatio* e *pronomnatio* non sono più sottoclassi di quest'ultima, ma semplici sostituzioni di un sostantivo (rispettivamente proprio o comune) con un altro; la metafora (*translatio*) occorre invece quando un termine subentra a un altro in virtù di una proprietà comune, che può essere espressa tramite un aggettivo o un verbo.⁷⁷ I precetti dell'«artificium transferendi» sono poi piuttosto diversi, poiché si fondano non tanto sulla comparazione tramite proprietà evidenti, quanto sull'astrazione di una relazione d'ordine, che permetta di *transferre* un verbo in ragione della sua maggior specificità: se si considera il verbo 'nascere', che si predica solo degli esseri animati e la cui proprietà essenziale e generale è il 'cominciare a essere', lo si può usare traslatamente per riferirsi a un essere inanimato, come quando si dice che "i fiori nascono" (II 9-11). Se già nella *Poetria nova* era difficile individuare il confine tra *transsumptio* e *translatio*, la classificazione e

75 Il *Documentum* è stato pubblicato integralmente da Faral, *Les arts poétiques*, 265-320, ed è stato tradotto in Geoffrey of Vinsauf, *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi (Instruction in the Method and Art of Speaking and Versifying)*. Translated from Latin with an introduction by R.P. Parr. Milwaukee, 1968.

76 De Bruyne, *Études d'esthétique*, 407.

77 «Per unam proprietatem designamus similem dupliciter: uno modo in nome adjectivo, alio modo in verbo, et utrobique incidit idem color, scilicet translatio» (II 7). Viene così a mancare quella sussunzione dei tropi alla *transsumptio* che gli studiosi hanno considerato caratteristica dell'opera di Goffredo, e che secondo Tilliette, addirittura anticiperebbe l'assorbimento di tutte le figure nell'ambito della metafora, che Genette collocava molto più avanti nel tempo (Tilliette, *Des mots*, 124). Data l'oscillazione tra i due termini, mi sembra per lo meno imprecisa l'osservazione di Purcell, secondo cui «the *Documentum's* section on difficult ornaments features what is clearly a discussion concerning metaphor, but the operation to which Geoffrey attributes the production of metaphor is *transsumptio*» (Purcell, *Ars poetriae*, 84).

l'oscillazione terminologica del *Documentum* rendono la questione ancora più intricata.⁷⁸

3.3 Gervasio di Melkley

L'*Ars poetica* di Gervasio di Melkley è quella forse più trascurata dagli studiosi, che, sulla scia di Faral, l'hanno ritenuta sostanzialmente un'opera derivativa, nuova solo per la sua organizzazione sistematica. Il trattato in prosa di Gervasio ha invece molti elementi degni di essere approfonditi: una consapevolezza netta delle distinzioni tra grammatica e retorica e delle relative sfere di competenza; un preciso canone di autori; una classificazione delle figure del tutto nuova, fondata sulle relazioni logiche dell'identità, della somiglianza e del contrario; una teoria della *transsumptio* estesa quanto quella della *Poetria nova*, ma strutturata in modo assai diverso.⁷⁹

In effetti, i trattati di Matteo e di Goffredo dichiaravano in apertura la loro originalità, mentre Gervasio, mantenendosi nel solco del *topos* di modestia, si limita a proclamare la propria indegnità al cospetto delle *aucloritates*, che sono (in ordine di importanza) Matteo di Vendôme, Goffredo

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

79 L'edizione critica dell'opera è stata allestita da Gräbener: Gervasio di Melkley. *Ars poetica*. Kritische Ausgabe von H.J. Gräbener. Münster, 1965; una serrata critica alla restituzione testuale di Gräbener, corredata di esempi, è in Gärtner, T. «Textkristische Bemerkungen zur *ars poetica* des Gervasius de Saltu Lacteo». *Studi Medievali*, 41, 2000, 849-61; qualche postilla in Gärtner, T. «Nachtrag zu Gervasius de Saltu Lacteo». *Studi Medievali*, 43, 2002, 431-2. L'unica traduzione disponibile, di difficile reperimento, è Giles, C.Y. *Gervais of Melkley's Treatise on the Art of Versifying and the Method of Composing in Prose. A Translation and Commentary* [Phd Dissertation]. Rutgers University, 1973; oltre ad alcuni contributi già citati in riferimento agli altri trattatisti, è specificamente dedicato a Gervasio l'articolo di Purcell, W. «*Identitas, Similitudo and Contrarietas* in Gervasius of Melkley's *Ars Poetica*. A Stasis of Style». *Rhetorica*, 9, 1991, 67-91.

di Vinsauf e Bernardo Silvestre,⁸⁰ e a giustificare la propria verbosità, il cui scopo è giovare anche ai più inesperti («opusculum hoc rudium est», 2, r. 2). Gli allievi dovranno affidarsi ai tre autori nominati, con il consiglio di non disprezzare anche altre opere importanti come il *Barbarismus* di Donato, la *Poetria* di Orazio o le *Retoriche* di Cicerone.

Gervasio specifica poi che si può giungere alla conoscenza direttamente o indirettamente, e che ci sono quattro generi di discorsi sull'*ars*: proibitivo, permissivo, precetti e consigli; le proibizioni consistono nei vizi, i permessi nelle figure – entrambi esposti da Donato – i precetti nella grammatica e i consigli nella retorica;⁸¹ la confluenza tra grammatica e retorica, che si erano progressivamente intrecciate e scambiate di posto, raggiunge qui una sintesi chiara e consapevole. Gervasio dichiara quindi di essere stato istruito direttamente da Prisciano e da Cicerone, indirettamente da Donato e dal suo trattamento degli errori, e promette di impegnarsi a illustrare ulteriormente tanto le forme di eleganza, quanto i vizi, dimostrando che questi ultimi non sono da eliminare del tutto in poesia, ma da usare con parsimonia e secondo la facoltà di ciascuno. Sarà necessario dunque trattare sia la bellezza retorica, sia i procedimenti di eleganza, che possono essere compresi più pienamente con l'esercizio che non con la teoria, «quippe infinita est venustatis elegantia, et nova cotidie surrepit inventio modernorum» (3, rr. 18-19). Gli ultimi autori citati nel prologo sono Giovanni di Hanville (autore dell'*Architrenius* e maestro di Gervasio), Claudiano, Darete Frigio e Bernardo Silvestre, ma anche i più antichi Lucano, Stazio, Virgilio e Ovidio.

L'esposizione entra poi nel vivo con le regole comuni a ogni tipo di discorso, che occuperanno larga parte dell'opera, seguite poi da due brevi sezioni sulla versificazione e sul *dictamen* e da alcune epistole di esempio. Se l'unità minima nell'*Ars* di Matteo di Vendôme era il verso, per Gervasio è la *clausula*, la cui composizione è determinata dal luogo da cui è tratto l'ornamento: «compositionis clausularum triplex est locus: alius ab eodem, alius a simili, alius a contrario. Idemptitas enim, similitudo et contrarietas, si usui cognitionique tradantur, eloquentiae generant venustatem» (6, rr. 6-9); pertanto tutta la classificazione delle figure seguirà questa tripartizione: figure dell'*idemptitas*, della *similitudo* e della *contrarietas*, che

80 «Scripserunt autem hanc artem Matheus Vindocinensis plene, Gaufrui Vinsauf pleenius, plenissime vero Bernardus Silvestris, in prosaico psitacus, in metrico philomena» (1, rr. 9-11).

81 «Dupliciter enim ad rei noticiam pervenimus: directe et indirecte. Verbi gratia: natuam locutionis IV genera circumstant. Quedam sunt prohibitionis, quedam permissionis, quedam precepti, quedam consilii. Prohibitiones consistunt in vitiis, permissiones in figuris, que utraque Donatus exponit, precepta in grammatica, consilia in rhetorica. Igitur circa grammaticae regulas intellectio quid vitium, quid figura, indirecte facilius quid sit consilium elucescet, item in debita, quantum ad grammaticam et venusta quantum ad rethoricam assignatione» (2, rr. 6-16).

manifestano una progressiva difficoltà. La tassonomia dell'*Ars poetica* è estremamente complessa e dettagliata, quindi mi soffermerò solamente sulle sezioni più interessanti per questo discorso.⁸²

Si ha *similitudo* negli enunciati in cui si stabilisce implicitamente o esplicitamente un'analogia, il che si può fare per *assumptio*, per *transumptio* o per *omiosis*.⁸³ L'*assumptio* consiste nel piegare una parola a un nuovo significato in virtù di una somiglianza esterna, come avviene in neologismi, forestierismi, e catacresi. La *transumptio* avviene quando il significato proprio di una parola viene sostituito da un significato estraneo per il tramite di una somiglianza fondata sul significato che la parola ha nel suo uso principale;⁸⁴ si divide in *transumptio dictionis*, che coinvolge un singolo termine, e *transumptio orationis*, che si estende all'intero enunciato.⁸⁵ La *transumptio dictionis*, per esplicita chiosa di Gervasio, equivale alla metafora di Donato; mentre questi la suddivideva in quattro categorie in relazione al criterio animale/non-animale, Gervasio distingue tra *metaphora absoluta* e *metaphora respectiva* in base ai legami con il resto del discorso. Ci sono tre regole per *transumere* due termini: *advocatio*, *proprietas*, *similitudo*, che consistono nei diversi procedimenti logici attraverso cui si può rinvenire una somiglianza. Le più belle *transumptiones* sono quelle in cui la somiglianza è naturale ed entrambe le parti si rimandano a vicenda, facendo riferimento tanto alla persona, con i suoi attributi, quanto alle sue azioni.

La *transumptio orationis* è il complesso trasferimento di un'espressione dal suo significato ad un significato alieno nella sua interezza, ossia non solo in rispetto alle singole parti;⁸⁶ si divide in *antismos* (efflorescenza) ed *enigma*. Gervasio osserva che la *transumptio orationis* viene chiamata *allegoria* da Donato, ma nella sua classificazione l'allegoria è compresa nella *similitudo* e nella *contrarietas*, ma al tempo stesso ne fuoriesce: tra le sei specie eminenti di allegoria, quella che pertiene alla *similitudo* è

82 Il lettore potrà trovare una sintesi del trattato in diversi luoghi: nell'introduzione di Gräbener (Gervasio di Melkley, *Ars poetica*, XXIX-CX), in Purcell, *Ars poetriae*, 99-120; Faral, *Les arts poétiques*, 328-30; Murphy, *La retorica*, 198-200.

83 «*Similitudo est prolatio vocis aliqua similitudinariam equipollentiam assignantis sive expresse sive inexpressis. Similitudinum alia assumptio, alia transumptio, alia omiosis*» (89, rr. 1-4).

84 «*Transumptio est translatio vocis a propria significatione ad alienam per similitudinem intransumptam. Intransumpta est similitudo que sumitur a vocis significatione quam habet ex principali institutione*» (108, rr. 1-4).

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

86 «*Transumptio orationis est translatio vocis complexe a propria significatione ad alie nam secundum se totam, hoc est non habito respectu ad partes*» (141, rr. 1-3).

l'enigma;⁸⁷ le altre cinque fanno parte della *contrarietas* (ironia, antifrasi, *carientismos*, sarcasmo, *paroemia*). La terza parte della *similitudo*, l'*omiosis*, è una dimostrazione di cose meno note attraverso la similitudine di queste con cose più note, e comprende *icona*, paradigma e paragone.⁸⁸ Il paradigma si avvale di esempi per insegnare, mentre l'*icona* accosta cose simili e il paragone cose dissimili, in modo implicito o esplicito. La terza sezione del trattato, dedicata al *locus* della *contrarietas*, discute l'allegoria come enunciato in contraddizione con il contesto: ancora una volta, Gervasio si dimostra innovativo nel riorganizzare la classificazione tradizionale alla luce di categorie logiche fondamentali.

3.4 Giovanni di Garlandia

La *Parisiana Poetria* è solo una delle cinque opere di grammatica e retorica composte dal prolifico Giovanni di Garlandia, ma certamente la più fortunata e la più ambiziosa. Come osserva Lawler, ultimo editore del trattato, l'opera non è tanto originale a livello di singoli precetti, quanto nella sua estensione: sebbene spesso fallisca nel suo intento, «it is the only thorough attempt we have to gather three distinct areas of the medieval arts of discourse (*ars poetica*, *ars rhythmica*, and *ars dictaminis*) under a single series of rules», suddivise secondo le tradizionali ripartizioni della retorica.⁸⁹ La *Parisiana Poetria* è evidentemente fondata su una ricca esperienza di insegnamento, ed è infatti destinata agli studenti, anche di livello basso; da qui discendono il progetto onnicomprensivo, ma anche le numerose incongruenze di struttura, e la meccanicità un po' superficiale di molti passaggi. Il valore didattico del trattato è ribadito fin dal prologo, in cui Giovanni dichiara che l'opera riposa su tre discipline: «Grammaticae, quia docet congrue loqui; Rethorice, quia docet ornate dicere; Ethice, quia docet siue persuadet ad honestum, quod est genus omnium virtutum secundum Tullium» (intr., 8-11).

Oltre alle fonti classiche (*Rhetorica ad Herennium* e *Ars poetica* in primo luogo), la *Parisiana Poetria* dipende spessissimo dal *Documentum* di Gof-

87 «Supradicta orationis transumptio a Donato appellatur allegoria [...] sed quod ipse dicit per allegoriam aliud significari quam dici solvat theoreticus, nos in practica detinemur. Allegoria cum similitudine et contrarietate excedens est et excessa. Preter igitur supradictas eminent allegorie species sex. Una, que ad similitudinem pertinet, est enigma» (148, r. 21-149, rr. 1-9).

88 «Omyosis est minus note rei per similitudinem eius que magis nota est demonstratio» (150, rr. 7-8).

89 *The Parisiana poetria*, XVI-XIX. Per la bibliografia critica su Giovanni di Garlandia si vedano almeno Saiani, A. *Studi su Giovanni di Garlandia*. Bologna, 1963; Speroni, G.B. *Proposte per il testo della "Parisiana Poetria"*. Spoleto, 1979; elementi utili si possono ritrovare nelle edizioni delle altre opere di Giovanni.

fredo, che però non viene mai citato, al punto che alcuni prestiti, secondo Lawler, sarebbero riformulati al solo scopo di celarne la provenienza.⁹⁰ Non sembra a prima vista partecipare di questa derivazione il precetto sulla *transumpcio uerborum*, inserito nella sezione dedicata all'*inuentio*,⁹¹ poiché Giovanni ignora l'opposizione di Goffredo tra umano e non umano, celebrando invece quei casi di *transumpcio* in cui «uerbum quod pertinet ad corpus transferatur ad animam, et e contrario» (I 495-496). Nel libro successivo, tuttavia, le somiglianze sono più forti: Giovanni prescrive di scegliere due verbi, uno più comune e uno meno comune, che condividano una qualche porzione di significato; l'esempio che segue non è lo stesso del *Documentum*, ma potrebbe facilmente essere una variazione ideata su quello.⁹²

Nella discussione dell'*ornatus difficilis*, che secondo Giovanni si esplica in nove modi, troviamo ancora qualche differenza rispetto ai sette tipi del *Documentum*: non solo vengono qui separati procedimenti reciproci che Goffredo teneva uniti (*pars pro toto* e *totum pro parte*) e vengono aggiunti i due modi *genus pro specie et e contrario*, ma, soprattutto, viene rimosso il *significans pro significato*, ossia la *translatio* (II 44-8). La metafora compare invece nell'elenco dei *colores uerborum et sententiarum*, dove viene definita così: «translatio est quando ispum uerbum transfertur, aliquando ipsa oratio, aliquando nomen» (VI 305-6). Come si vede, l'attenzione di Giovanni per il linguaggio metaforico tende a disperdersi molto nell'eterogeneità e vastità del suo progetto, per cui possiamo concludere che la *Parisiiana Poetria* non offre particolari spunti d'interesse sull'argomento e passare all'ultima opera del canone.

3.5 Eberardo Tedesco

Di Eberardo Tedesco, a lungo confuso con Eberardo di Béthune, conosciamo il solo *Laborintus*, opera in versi dedicata alla fatica del comporre e dell'insegnare (dedicata più probabilmente all'insegnante che ai discepoli),⁹³ che secondo l'ingeneroso giudizio di Murphy rappresenta lo stadio terminale in

90 Lawler, introduzione a *The Parisiana poetria*, XV-XVII.

91 «Also significant is that John includes *transumptio* as a category of invention rather than style. This clearly shows a focus on style as a means of initial composition, rather than an "add on"» (Purcell, *Ars poetriae*, 87).

92 «Item de transumptione uerbi talis erit ars assignanda. Eligenda sunt duo uerba, vnum magis commune et aliud minus commune, que se habent aliquo modo secundum similem statum; ut hoc uerbum 'mouere' commune est ad animata et ad inanimata, quantum ad hominem et ad aquam et ad tempus. Hoc uerbum 'currere' est commune ad pedes habentia, et est sub hoc uerbo 'mouere', et proprie potest transumi pro illo, excludendo duram transumptionem» (II 266-273).

93 Kelly, *The scope*, 278 nota 63.

cui l'*ars poetriae* «sputacchia quasi cinicamente».⁹⁴ Pur avendo ambizioni decisamente inferiori rispetto agli altri testi esaminati, il *Laborintus* non è affatto privo di interesse: la sola parte iniziale, in cui l'autore racconta del proprio misero destino di maestro di grammatica, è così iperbolicamente lamentosa da risultare comica, e contribuisce a creare un quadro molto vivido dell'universo pedagogico medievale. L'opera è costruita sull'allegoria di Filosofia che chiama a sé le arti liberali, sue figlie, affinché istruiscano il *magister*: prima protagonista è Grammatica, che insegna vocali e consonanti, dittonghi, morfologia, sintassi, schemi e tropi, scintille da cui si genera una grande fiamma, poiché la dottrina grammaticale è la soglia iniziale dell'apprendimento, senza la quale gli studenti non possono giungere alle altre arti liberali. Al maestro Grammatica raccomanda il libro di Donato («Donatus recitat quid discipulis prohibebis | et quid permittes: hic decor, error ibi», vv. 207-8) e quello di Prisciano. L'allegoria prosegue con il discorso di Poesia, che spiega il metro, il piede, il ritmo, le differenze fra sillabe lunghe e brevi, la natura e il numero dei piedi negli schemi metrici e le variazioni ammesse, e riconduce i diversi generi al metro giusto.

Cominciano qui le prescrizioni più dettagliate, che seguono abbastanza da vicino l'ordine e la classificazione delle opere di Matteo di Vendôme e di Goffredo di Vinsauf. Con il primo Eberardo è solidale non solo nell'uso del verso come unità minima, ma anche in molti altri precetti, come nel riconoscere uno scarto tra la *collatio* in uso presso gli antichi e quella dei moderni: «solemnis fuerat quondam collatio multis; | sed nunc, quando venit, rara, modesta venit» (vv. 313-14); la differenza, in questo caso, è però oggetto di semplice descrizione e non di gerarchie né precetti. Nell'affrontare gli ornamenti dello stile, il *Laborintus* seguirebbe invece la teoria della *transsumptio* sviluppata da Goffredo e da Gervasio, secondo l'interpretazione di Purcell:⁹⁵ i primi cinque ornamenti riguardano l'uso figurato di nomi e aggettivi, di nomi propri, di verbi, di termini simultaneamente propri e figurati, e infine l'accumulazione di diversi significati traslati, e in effetti, come nella *Poetria nova*, Eberardo usa indifferentemente i termini *transsumo* e *transfero*.⁹⁶ Se la somiglianza con il testo di Goffredo mi pare

94 Murphy, *La retorica*, 184. L'edizione del *Laborintus* si trova in Faral, *Les arts poétiques*, 336-77; una traduzione difficilmente reperibile è Carlson, E. *Laborintus of Eberhard Rendered into English with Introduction and Notes* [M.A. Thesis]. Cornell University, 1930; la bibliografia, piuttosto scarna, comprende Purcell, W. «Eberhard the German and the Labyrinth of Learning. Grammar, Poesy, Rhetoric, and Pedagogy in *Laborintus*». *Rhetorica*, 11, 1993, 95-118; Méot-Bourquin, V. «Le part du maître. Remarques sur le *Laborintus* d'Évrard l'Allemand». Boulic, N.; Jourde, P. (éds.), *Perspectives cavalières du Moyen Âge à la Renaissance. Mélanges offerts à François Bérrier*. Paris, 2013, 19-48.

95 Purcell, *Ars poetriae*, 126-7.

96 «Pono commune fixum, vel mobile nomen, | ut sedem proprii vitet utrumque loci» (vv. 365-6); «transumo proprium: probo vel reprobo» (v. 369); «in propria sede si torpet, transfero verbum, | extremaque magis in regione placet» (vv. 373-4); «est positum semel

stringente, avrei più dubbi sull'estendere la derivazione all'opera di Gervasio, che, come abbiamo visto, offre una tassonomia significativamente diversa della *transumptio*; gli esempi sono però comuni a entrambi.

Dopo gli ultimi cinque tropi dell'*ornatus difficilis*, Eberardo prosegue con l'*ornatus facilis*, che include figure di parola e di pensiero, poiché «est via plana duplex: non floret prima; secunda | rhetoricis opibus deliciosa viget» (vv. 431-2); come già nel caso degli ultimi tropi, i trentasei colori retorici dell'*ornatus levis* (perfettamente sovrapponibili con quelli della *Rhetorica ad Herennium*) non sono definiti né descritti, ma solo esemplificati in un lungo componimento sulla grazia e il peccato. Un altro lungo brano poetico in forma di sermone serve infine a dare saggio degli *scemata*, che fanno 'profumare il volto interno' del discorso; Purcell nota acutamente che la scelta del modello del sermone e l'*exemplum* scritturale sottolineano la pedagogia duplice del precetto e dell'esempio.⁹⁷

L'ultima sezione che qui ci interessa è quella in cui Poesia raccomanda agli studenti autori e opere da conoscere: Eberardo si dilunga in una lista di nomi e brevi descrizioni dei pregi che li rendono meritevoli di lettura, includendo, tra gli altri, Goffredo di Vinsauf, Matteo di Vendôme e Giovanni di Garlandia.⁹⁸ Il trattato si conclude con un'esposizione sul metro e con un altro lungo racconto, più puntuale e prosaico, delle disgrazie cui deve far fronte il maestro di grammatica.

Spero siano emersi da questo percorso tra gli autori delle *artes poetriae* il grande interesse e il profondo rinnovamento a cui andò incontro la teoria della versificazione nel periodo a cavallo tra XII e XIII secolo: il parlare figurato, tema cardine della riflessione dantesca sul linguaggio, pur rimanendo radicato nei testi della tradizione classica fu ripensato in varie direzioni, dalla più meccanica descrizione della sintassi metaforica ai possibili effetti conoscitivi apportati dalla traslazione di significato, dalla riflessione sulla differenza tra usi antichi e usi moderni a quella sul rapporto tra forma e contenuto, dalla strutturale distinzione tra tessuto principale e *collateralia* al ruolo del contesto nello scioglimento della polisemia. Al di là del ricco repertorio di esempi, che in molti casi hanno

improprie, proprieque tenetur | verbum» (vv. 377-8); «voce[m] non unam, sed plures, transfero verbis» (v. 381).

97 Purcell, *Ars poetriae*, 131.

98 Può essere di qualche interesse riportare il canone nella sua interezza: i *Disticha Catonis*, l'*Ecloga Theodulii*, Aviano, Esopo, Massimiano, il *Pamphilus*, il *Geta* di Vitale di Blois, il *Ratto di Proserpina* di Claudiano, Stazio, Ovidio, Giovenale, Persio, l'*Architrenius* di Giovanni di Hanville, Virgilio, l'*Alexandreis* di Gualtiero di Châtillon, Darete Frigio, Omero, Sidonio Apollinare, il *Solimarius* di Gunther di Parigi, il *Macer Floridus* di Oddone di Meung, Marbodo di Rennes, Pietro Riga, Sedulio, Aratore, Prudenziio, Alano di Lille, il *Tobias* di Matteo di Vendôme, la *Poetria Nova* di Goffredo di Vinsauf, il *Doctrinale* di Alessandro di Villedieu, il *Graecismus* di Eberardo di Béthune, Prospero d'Aquitania, Giovanni di Garlandia, Marziano Capella, Boezio e Bernardo Silvestre (vv. 599-686).

trovato accoglienza nelle sue opere, Dante poteva trarre grandi benefici da questa tradizione, non solo in termini di singoli spunti, ma anche e soprattutto in relazione alla libertà e alla fluidità con cui poter guardare ai rapporti tra le più tecniche *artes sermocinales* e le altre grandi direttrici di pensiero sul linguaggio.

4 Il linguaggio figurato dantesco

Il primo e più scontato confronto tra le *artes poetriae* e la produzione di Dante sembrerebbe essere quello con il *De vulgari eloquentia* - e in effetti alcuni punti di tangenza emergono facilmente, specie se si prende in esame la breve sezione prescrittiva ultimata prima di abbandonare l'opera.⁹⁹ Al contempo, tuttavia, è innegabile che l'orizzonte dei manuali di poetica è molto più limitato rispetto al progetto di un «trattato linguistico universale»,¹⁰⁰ e che le somiglianze che si possono tracciare tra la tradizione delle *poetriae* e il *De vulgari* vengono molto ridimensionate quando si allarga lo sguardo per prendere in considerazione i fini e i fondamenti filosofici dei precetti danteschi. Così Nencioni:

Siamo anche lontani dalla loro [i.e. degli autori delle *artes poetriae*] modestia speculativa, la quale raramente oltrepassa un ordinamento di classificazione scolastica della materia, mentre Dante arrischia escursioni nella teologia (affrontando, nel *De vulgari* e nella *Commedia*, il problema dell'origine ed evoluzione del linguaggio, o distinguendo, nel *Convivio*, i quattro sensi delle scritture) e tenta individuazioni areali e comparative che preludono embrionalmente alla moderna dialettologia romanza; senza parlare del nuovo, possente disegno di tutto il *De vulga-*

99 «Con buona pace degli zelanti dell'umanesimo di Dante come dei riduttori delle letture sue in quest'epoca a 'pochi classici per le scuole' (Renucci), l'ambiente in cui si muove la cultura retorica dantesca, e si muove con agio, è soprattutto quello della trattatistica medievale recente, rispetto alla quale costituiranno solo uno sfondo ovvio i grandi classici, la *Rhetorica ad Herennium*, il *De inventione*, l'*Ars poetica*, magari Isidoro. O, formulando lo stesso concetto in termini metodicamente più precisi: mentre sarebbe difficile sorprendere nel *De vulgari* elementi appartenenti a queste opere, siano verbali o concettuali, che non appartengano anche ai continuatori medievali (banale è il principio che provoca l'unica citazione classica d'ordine retorico, della poetica oraziana a II iv 4, da considerarsi poco più di un blasone abituale), ci si imbatte di continuo in formule e termini tipicamente medievali, alieni da quegli antichi testi. Così appunto il materiale terminologico, il gusto metaforico (spesso di base biblica), la stessa modulazione dei temi (a cominciare dal caso macroscopico della dottrina degli stili, II iv 5-6)» (Mengaldo, *Introduzione*, 47). Non mi soffermo qui sulle puntuali riprese di spunti teorici e terminologici già addotte dalla critica, per cui rimando alle introduzioni al *De vulgari eloquentia* di Marigo e Mengaldo, alle voci dell'*Enciclopedia dantesca* citate nella nota 2, a Nencioni, *Dante e la retorica*, e a Pazzaglia, *Il verso*.

100 Tavoni, M. *Introduzione*, 1067.

ri, pari alla possente novità del suo fine, la quale archivia l'ornamentale eleganza delle poetrie del Vendôme e del Vinsalvo e il disordine centenario di quella del Garlandia.¹⁰¹

A queste differenze di magnitudine se ne possono aggiungere altre, non meno rilevanti, che riguardano principalmente la fusione in una stessa figura dei due ruoli del precettore e del poeta. Gli autori delle *artes poetriae* erano in buona sostanza *magistri* che si proponevano di insegnare le tecniche della versificazione, e di una versificazione declamatoria e ornamentale come la poesia dei *praeexercitamina* o *progymnasmata*, concentrata sulla forma e sulla tecnica piuttosto che su un'estetica definita;¹⁰² ai precetti accostavano brani poetici spesso originali – nel caso della *Poetria nova* e del *Laborintus*, l'intero trattato è composto in versi – affinché l'esempio sostenesse la teoria, oltre ad agevolare la memoria.¹⁰³ Nel percorso di Dante, invece, la poesia nasce prima della riflessione teorica, che a sua volta si radica nell'esperienza concreta del poeta: il *De vulgari eloquentia*, additando come esempi le grandi canzoni della giovane letteratura romanza e, soprattutto, quelle dell'autore e del suo circolo, tenta di fondare un modello di eccellenza poetica universale che non riposa «su criteri oggettivi e prefabbricati, ma sulla dignità dell'esperienza poetante», e così «ancora decisamente la dottrina ai dati viventi di un'attività poetica in persona propria, o di una 'scuola' omogenea e concorde».¹⁰⁴

Senza insistere troppo sulla natura pratica e precettistica delle *artes*, che peraltro nei casi più riusciti poggiano su fondamenta teoriche solide e anche parzialmente innovative,¹⁰⁵ credo si possa pacificamente sostenere che nel *De vulgari eloquentia* Dante le sfrutta integrandole in un progetto più ampio, e recuperando tra l'altro «l'impegno globale della retorica ciceroniana»,¹⁰⁶ che queste opere più tecniche avevano messo a tacere.

101 Nencioni, *Dante e la retorica*, 114.

102 Kelly, *The arts*, 39-41. Sulla qualità poetica degli esempi creati *ad hoc* dai trattatisti, si veda Sedgwick, *The style*.

103 «Pratiquement tous les "poéticiens" de la fin du XIIe et du premier XIIIe siècle sont aussi des praticiens, des poètes. Ils composent indépendamment de leur oeuvre théorique des pièces épiques, élégiaques, panégyriques, satyriques, voire en forme de pamphlets [...] Ce double état de poète et poéticien se justifie d'autant mieux que dans l'esprit de tous ces auteurs rien ne vaut l'exemple: montrer plutôt qu'expliquer, avec un souci constant d'économie de moyens» (Marguin-Hamon, *Ars poétiques*, 105).

104 Mengaldo, *Introduzione*, 58.

105 Dronke, ad esempio, approfondisce il rapporto tra il carattere funzionale delle prescrizioni di Goffredo di Vinsauf e le sue radici teoriche in Dronke, P. «Medieval Rhetoric». Daiches, D.; Thorlby, A. (eds.), *The Mediaeval World*. Vol. 2 of *Literature and Western Civilization*. 1973, 317-18; insiste molto su questo aspetto Kelly, *The arts*, 37-8.

106 Barilli, R. *La retorica*. Milano, 1979, 62.

Del resto Cicerone viveva un momento di grande fortuna nella Firenze duecentesca, testimoniato dai progetti più o meno contemporanei che hanno prodotto il *Fiore di Rettorica* di Bono Giamboni (compendio in volgare italiano del IV libro della *Rhetorica ad Herennium*, la *Rhetorica nova*) e la *Rettorica* di Brunetto (volgarizzamento dei primi diciassette capitoli del *De inventione*, la *Rhetorica vetus*). Come ha messo in rilievo Sarteschi, Brunetto costituisce già all'altezza della *Vita nova* un precedente importante non solo a livello tecnico-lessicale, ma anche e soprattutto «in relazione alla sua natura di commento dalla doppia autorialità [...] che instaura un rapporto di dialogo fra il libro e la sua esposizione» e che permette a Dante di porsi a distanza rispetto alle vicende narrate.¹⁰⁷

Nel libello giovanile le riflessioni meta-letterarie e l'auto-commento servono infatti a indirizzare il lettore verso l'esatta comprensione delle vicende narrate e della personalità intellettuale dell'autore; ci sono però diversi livelli di sovrasenso, e dunque di glossa, che coesistono: Dante chiosa con un profluvio di argomentazioni il complesso simbolismo numerico del nove, appiattisce in equivalenze fin troppo dichiarate le allegorie femminili, suddivide i componimenti poetici per un'esposizione chiara e scolastica, al contempo rivendica l'elitismo di certe conquiste che non possono essere intese da tutti. Alcuni studiosi, tra cui Tateo, hanno sottolineato che nella *Vita nova* Dante sembra schiacciato dal divario – sentito tanto dal poeta, quanto dall'esegeta – tra il livello grammaticale-retorico e il livello concettuale:¹⁰⁸ le figure sono usate con molta parsimonia, e solo quando è necessario, come giustifica l'auto-commento.

Il capitolo XXV, che contiene la celebre digressione poetica, è testimonianza di questa concezione esterna dei tropi: legittimando il proprio uso della prosopopea di Amore, Dante argomenta in sostanza che «ciò che è filosoficamente ingiustificabile può essere ammissibile retoricamente».¹⁰⁹ La licenza è dunque concessa ai poeti volgari, così com'era concessa ai rimatori latini, «ma non senza ragione alcuna, ma con ragione la quale poi sia possibile d'aprire per prosa» (*Vn*, XXV 8):

E acciò che non ne pigli alcuna baldanza persona grossa, dico che né li poete parlavano così senza ragione, né quelli che rimano deono parlare

107 Sarteschi, S. «Uno scaffale della biblioteca volgare di Dante. Dalla *Rettorica* di Brunetto Latini alla *Vita Nuova*». Battaglia Ricci, L. (a cura di), *Leggere Dante*. Ravenna, 2003, 172, 179. Sull'importanza della *Rettorica* come fonte della *Vita nova* aveva già messo l'accento De Robertis, *Il libro*. Sulla *transumptio* nella *Vita nova*, si veda anche Ardizzone, M.L. *Dante, il paradigma intellettuale. Un'inventio' degli anni fiorentini*. Firenze, 2011, in partic. 67-115.

108 Tateo, F. «*Optima loquela*. Dal dettatore al salmista». Tateo, F., «*Per dire d'amore*». Napoli, 1995, 16-17.

109 Alighieri, D. *Vita nuova. Le rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*. Vol. 1 di Opere. A cura di D. Pirovano, M. Grimaldi, Roma, 2015, note alle pagine 209-14.

così non avendo alcuno ragionamento in loro di quello che dicono; però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento. (Vn, XXV 10)

Abbiamo già incontrato un passo molto simile nella sezione finale dell'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme, dove allo studente era raccomandato di essere capace di fornire, se richiesto, una «remotio velaminis» che allontanasse l'arroganza e permettesse di giudicare l'opportunità della figura. Questo riscontro (a quanto ne so mai notato prima) mi pare confermare la tesi che Dante avesse ricevuto un'educazione grammaticale-retorica comprensiva delle *artes poetriae*, e che alla nozione tutto sommato esterna di linguaggio figurato veicolata da queste fosse ancora legato all'altezza del prosimetro giovanile. Del resto nella *Vita nova*, come è stato da più parti notato, le similitudini sono assai rare (molto più rare che nella lirica romanza precedente), e anche gli usi metaforici sono per lo più in linea con la tradizione precedente.¹¹⁰

Una prima evoluzione si avverte già nel *Convivio*, dove l'idea della figura come artificio separato dalla sostanza del testo muta alla luce di un nuovo rapporto tra bellezza e verità, che si esplica nel dispositivo retorico della luce che illumina le poesie: il commento alle canzoni morali parte dalla sconfitta di Dante, la cui sentenza è stata danneggiata dai colori retorici, e che deve ora rendere esplicita la sua vera intenzione per riarmonizzare forma e contenuto e mostrare che c'è anche verità nella bellezza.¹¹¹ È l'impianto filosofico il principale responsabile della differenza e della prosa «temperata e virile» (Cv, I i 16), per cui l'accento è sulla distinzione tra verità e bellezza: «e però dico al presente che la bontade e la bellezza di ciascuno sermone sono intra loro partite e diverse; ché la bontade è ne la sentenza, e la bellezza è ne l'ornamento de le parole; e l'una e l'altra è con diletto, avvenga che la bontade sia massimamente diletto» (Cv, II xi 4).

Anche se sottile e *in fieri*, c'è una variazione significativa rispetto alla *Vita nova*, dove l'uso del parlare figurato era quasi da scusare, e anche rispetto al trattato linguistico, dove l'*ornatus* è semplice aggiunta secondo le norme della *convenientia*:¹¹² chi non comprende la bontà del messaggio veicolato dalle canzoni morali, può se non altro porre mente alla sua

110 Così almeno Pirovano, D. «Nota introduttiva». Alighieri, D. *Vita nuova*. Vol. 1 di *Opere*, 27; Boyde, P. *Retorica e stile nella lirica di Dante*. Napoli, 1979, in partic. 175, 370. Trad. it. di *Dante's Style in his Lyric Poetry*. Cambridge, 1971.

111 Per queste riflessioni sono debitrice al bell'intervento di Meier, F. «Dante alle prese con i 'colori rettorici'. Un aspetto della riflessione metapoetologica fra la *Vita nova* e il *Convivio*». Marcozzi, L. (a cura di), *Dante e la retorica*. Ravenna, 2016, 57-70.

112 «Est enim exornatio alicuius convenientis additio» (*Dve*, II i 9).

bellezza, «che è grande sì per la costruzione, la quale si pertiene alli grammatici, sì per l'ordine del sermone, che si pertiene alli rettorici, sì per lo numero delle sue parti, che si pertiene alli musici» (*Cv*, II xi 9). La bellezza del linguaggio poetico – potremmo chiosare – risiede dunque nel suo discostarsi armoniosamente dalle norme del *recte loquendi*, nella sua articolazione di forma e significato e nella proporzione musicale del metro: la semplice nozione di troppo come artificio da giustificare viene sostituita da una visione più globale, in cui grammatica, retorica e musica concorrono a costruire l'architettura della finzione poetica.

Questa preoccupazione circa la verità della parola poetica sembrerebbe aliena rispetto alla tradizione delle *artes poetriae*, poiché in genere le leggiamo come trattati prescrittivi di una versificazione ornamentale, che non si preoccupa della *materia* se non in quanto deve ampliarla, ornarla e, al limite, variarla; ma alcuni germi di queste riflessioni si ritrovano già in Goffredo di Vinsauf, che si mostra invece piuttosto interessato al rapporto tra *verba* e *sententia*. Tilliette ha messo in rilievo che mentre nel *Documentum* i due termini sembrano appartenere a due ordini d'esistenza chiaramente distinti, la *Poetria nova* adotta un punto di vista più sottile e sfumato, in cui la dicotomia è all'interno della parola stessa, che ha una *mens* e una *facies* (*Poetria nova*, vv. 744-53), la cui bellezza dev'essere armonizzata; il *verbum* è perciò rappresentato come un'unità indissociabile di *forma* e *sententia*.¹¹³ Come farà poi più compiutamente Dante, Goffredo problematizza dunque il ruolo comunicativo del linguaggio, non limitandosi a vederlo come una veste che può coprire o disvelare il messaggio, ma saldando insieme il concetto che si vuole trasmettere e il dispositivo retorico che si sceglie per trasmetterlo, il «dentro» e il «di fuori» (*Cv*, II viii 9).

La *transsumptio* della *Poetria nova*, pur facendo parte dei procedimenti dell'*ornata difficultas*, ha perciò anche un valore comunicativo, come risulta chiaro leggendo gli effetti che Goffredo le attribuisce in termini di rispecchiamento dell'umano e di comprensibilità agli occhi della mente.¹¹⁴ All'altezza del *Convivio*, la bellezza della sentenza poetica dantesca è sì separata dalla sua bontà, ma in termini di ricezione e non di produzione: quando Dante ha scelto di mettere in versi la propria esperienza con la donna gentile/Filosofia, ha scelto di parlare «sotto figura d'altre cose»

113 Tilliette, *Des mots*, 119.

114 Che Dante ricevesse da Goffredo di Vinsauf la nozione di un'immagine non solo ornamentale o argomentativa, ma creatrice di significato, è ipotesi che si può leggere in Dronke, P. *Dante e le tradizioni latine medievali*. Bologna, 1990, 33-6. Trad. it. di *Dante and the Medieval Latin Traditions*. Cambridge, 1986; sullo stesso argomento, si veda anche Tilliette, *Des mots*, 177-82. Sul valore conoscitivo della metafora nel Medioevo si è espresso negativamente Eco, U. «Metafora e conoscenza nel Medioevo». Eco, U., *Scritti sul pensiero medievale*. Milano, 2012, 824-934; alcune interessanti note a margine in Brilli, E. «La metafora nel Medioevo. Stato dell'arte e qualche domanda». *Bollettino di italianistica*, 7(2), 2010, 195-213.

per essere più facilmente compreso, ma nel suo progetto il messaggio era unico, nonostante la polisemia.

La novità della poesia dantesca sta anche in questa progressiva spontaneità della significazione allegorica: data la straordinarietà della sua vita spirituale, Dante usa figure che non sono posticciamente aggiunte, ma che scaturiscono da tale straordinarietà e che sono connaturate al messaggio e finalizzate alla sua comprensione. Si obietta di solito che il significato allegorico di *Voi che 'ntendendo* sembra essere stato applicato solo *a posteriori*, e non generato insieme alla poesia;¹¹⁵ ciononostante, mi pare che le strategie retorico-poetiche (in questo caso quelle della significazione allegorica) siano state talmente interiorizzate da parte di Dante – come aveva osservato Mengaldo già a proposito del *De vulgari*¹¹⁶ – da fondersi compiutamente, nei casi più riusciti, con il vissuto del poeta. Di qui quella felice allegoria del poeta che è anche un interpretare il proprio percorso attraverso le differenze e il tempo, come un'evoluzione che non cancella, ma che si arricchisce di diversi piani, generando un parlare intrinsecamente polisemo;¹¹⁷ ma già la *transumptio* di Goffredo, se è giusta l'interpretazione datane da Leupin, aveva una natura essenzialmente dinamica.¹¹⁸

Le norme delle *artes poetriae* e, in generale, della tradizione grammaticale-retorica, che erano state inizialmente recepite come regole per generare dispositivi artificiali da usare con cognizione di causa, maturano dunque progressivamente verso una concezione più complessa del parlare figurato, ma alcuni elementi di questa nuova complessità potevano apparire già *in nuce* nei punti più alti delle 'dottrinate poetrie'. Il ruolo più determinante era stato certo giocato dall'integrazione tra retorica ed ermeneutica biblica, con tutta la riflessione patristica sull'argomento, ma credo sia un nostro difetto di prospettiva quello di vederle come semplici prescrizioni tecniche, materiale inerte non suscettibile di essere elaborato in nuove direzioni.

115 Riassume efficacemente la questione G. Fioravanti, in Alighieri, D. *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*. Vol. 2 di *Opere*. A cura di G. Fioravanti et al., sotto la direzione di M. Santagata. Milano, 2014, 305.

116 «Diversamente dalle poetiche mediolatine, al centro del discorso dantesco non è l'astratta *eloquentia*, sono i concreti *eloquentes*. Di qui un'interiorizzazione delle norme della poetica, in cui è da vedere una delle ragioni più consistenti della novità del trattato» (Mengaldo, *Introduzione*, 58).

117 Prendo qui spunto dalle bellissime pagine di Fenzi, E. «L'esperienza di sé come esperienza dell'allegoria (a proposito di Dante, *Convivio* II i 2)». *Studi danteschi*, 67, 2002, 161-200, in partic. 191-5.

118 La *transumptio*, secondo Leupin, «designated both the act of taking *and* the act of receiving something from another text, so that it subsumes in one term the notions of borrowing, stealing, and giving [...] Newness thus emerges in a never-ending peregrination from the other to the other, without ever stopping to rest in proper meaning» (Leupin, *Absolute Reflexivity*, 127-9).

Del resto se Dante avesse recepito la tradizione dell'*ars dictaminis* e dell'*ars poëtriae* come somma di aridi e pragmatici tecnicismi, dubito che avrebbe impiegato l'aggettivo *transumptivus* per definire una modalità espressiva della *Commedia* all'interno dell'epistola a Cangrande.¹¹⁹ Una discussione filosofica sulla mutazione dell'oggetto d'amore si può infatti esprimere «sententialiter [...] quanquam transumptive more poetico signetur intentum» (*Ep.*, III 4), senza che l'avverbio indichi necessariamente altro rispetto agli artifici formali che caratterizzano la poesia, di contro al procedimento razionale e argomentativo che si adopera nella prosa esplicativa. Nell'*accessus* alla *Commedia*, però, Dante descrive così la forma dell'opera: «forma sive modus tractandi est poeticus, fictivus et descriptivus, digressivus, transumptivus, et cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus et exemplorum positivus» (*Ep.*, XIII 27). Il linguaggio del poema, in altre parole, accosta o riunisce in sé quel che l'epistola a Cino separava, ossia le caratteristiche della prosa filosofica e del discorso poetico (e Villa nota che questi aggettivi sono «comuni anche al testo biblico e alle opere scientifiche»)¹²⁰, costituendo dunque un testo polisemo, leggibile secondo i quattro sensi delle Scritture,¹²¹ come l'allegoria dei teologi descritta nel *Convivio* (*Cv*, II i 5).

La *Commedia* fa sfoggio di tutte le funzioni che il linguaggio figurato può assolvere, dalle più semplici alle più complesse, ignorando classificazioni, rigidità e limiti prescrittivi. Oltre alle numerosissime figure di parola, vi gioca un ruolo di primo piano la similitudine, ben più frequente¹²² ed elaborata tanto rispetto alle altre opere dantesche, quanto al resto della poesia romanza: infrangendo la raccomandazione di Matteo di Vendôme, Dante crea in molti casi similitudini anche assai ampie ed estranee rispetto al

119 Sulla paternità dantesca dell'epistola a Cangrande, si veda ora Bellomo, S. «L'epistola a Cangrande, dantesca per intero. 'A rischio di procurarci un dispiacere'». *L'Alighieri. Rassegna dantesca*, 45, 2015, 5-19.

120 Villa, C. «Commento. Epistola XIII». Alighieri, D. *Opere*, 2: 1573.

121 «Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus [...] Et quanquam isti sensus mystici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab 'alleon' grece, quod in latinum dicitur 'alienum', sive 'diversum'. Hiis visis, manifestum est quod duplex oportet esse subiectum, circa quod currant alterni sensus. Et ideo videndum est de subiecto huius operis, prout ad litteram accipitur; deinde de subiecto, prout allegorice sententiatur» (*Ep.*, XIII 20-23).

122 Le similitudini del poema, stando al catalogo di Venturi, sarebbero circa seicento: Venturi, L. *Le similitudini dantesche, ordinate illustrate e confrontate*. Firenze, 1874, ora ripubblicato in ristampa anastatica con prefazione di L. Azzetta, Roma, 2008; sulle similitudini dantesche imprescindibile anche Lansing, R. *From Image to Idea. A Study of the Simile in Dante's "Commedia"*. Ravenna, 1977.

tessuto narrativo, la cui natura non è mai però meramente ornamentale o digressiva, ma sempre funzionale alla struttura dell'opera.¹²³ Se è indubbio che molte similitudini seguano con raffinatezza i precetti della retorica, diversi studiosi hanno appiattito i paragoni danteschi sul solo valore decorativo oppure, nel migliore dei casi, sul realismo delle immagini e sulla loro carica icastica; come osserva giustamente Tateo, invece,

l'accostamento semantico, sia che si operi attraverso la similitudine, sia che si operi attraverso la metafora, ha una motivazione didattica e scientifica più che ornamentale, e se pure Dante conosce la più semplice spiegazione dell'ornato retorico, come il miele che fa accettare la medicina, in realtà il procedimento analogico finisce col rendere più difficile e complesso il testo. Perché l'intento non è tanto quello di facilitare l'apprendimento, quanto quello di arricchirlo di allusioni, di suggerire una quantità di raffronti, di costringere il lettore ad uno sforzo che renda più piacevole e proficuo il risultato. Si spiega così come talora la similitudine rimandi non ad un'esperienza più vicina al lettore, ma ad un corredo mitologico che avrebbe bisogno esso stesso di una delucidazione.¹²⁴

Un discorso simile si potrebbe fare sulle metafore, nell'analisi delle quali vengono messi in risalto quasi esclusivamente l'aspetto di dirompente novità o la funzione, al limite della catacresi, di prestare espressione a concetti indicibili. Ora, se è vero che in molti luoghi del poema, e specialmente nel *Paradiso*, la parola figurata soccorre Dante nel dar forma a realtà difficili o perfino impossibili da afferrare con il linguaggio proprio e letterale, è anche vero che gli usi della metafora sono tanti e tanto vari da non poter essere ridotti a semplice rimedio per le difficoltà della lingua. Le metafore della *Commedia* trascendono continuamente le definizioni grammaticali legate all'idea di improprietà, di sofisticato vizio concesso per licenza poetica al fine di abbellire il discorso; ma al contempo giocano sull'improprietà, sullo straniamento, sull'estensione del *tertium comparationis* su cui si fonda l'analogia e sul contrasto tra il tessuto letterale del canto e i termini traslati.

Del resto le metafore disseminate da Dante nel «poema sacro» sono sì linguisticamente innovative, ma meno stravaganti di quanto si tende a pensare: facendo un confronto con lo spettro di associazioni metaforiche presenti nella Bibbia, classificate ad esempio nelle *Distinctiones dictionum* di Alano di Lille, si otterrebbe una lista certo meno lunga ed eterogenea,

123 Bellomo, S. *Filologia e critica dantesca*. Brescia, 2008, 205-6. Sulla funzione strutturale delle similitudini nella *Commedia*, si veda anche Maldina, N. «Le similitudini nel tessuto narrativo della *Commedia* di Dante. Note per un'analisi strutturale». *Studi e problemi di critica testuale*, 84, 2012, 85-110.

124 Tateo, *Optima loquela*, 20.

perché nella *Commedia* le metafore variano soprattutto all'interno di un grande sistema di corrispondenze tra gli stessi campi semantici, cui si relazionano per creare intime connessioni di significato. La specificità della scrittura dantesca, allora, è piuttosto quella di dispiegare ed espandere uno stesso agglomerato metaforico, prassi che Nims vede anticipata nei precetti e ancor più negli esempi di Goffredo di Vinsauf, che spesso insistono sulla stessa connessione semantica.¹²⁵

Mentre la gran parte delle singole manifestazioni linguistiche del fenomeno metaforico è riconducibile a scopi diversi e stratificati, la giustificazione che Dante dà del linguaggio figurato nel suo complesso è fondata su una ragione epistemologica unica e profonda. Beatrice spiega infatti a Dante che «Così conviensi parlar al vostro ingegno | però che solo da sensato apprende | ciò che fa poscia d'intelletto degno» (*Pd*, IV 40-42), rimandando dunque al funzionamento della conoscenza umana, che deve fondarsi sul sensibile anche per astrarre le verità ultime. Senza addentrarci in una questione estremamente complicata, questa teoria gnoseologica di matrice aristotelica si combina, nella sincretica mente dantesca, con una giustificazione della *fictio* poetica che assorbe molti elementi del simbolismo platonico, come dimostra la sezione dell'epistola a Cangrande in cui Dante difende i miti di Platone come rimedio all'insufficienza della lingua.¹²⁶

Siamo dunque di fronte a un linguaggio figurato articolato in ogni possibile gradazione, dalle più semplici alle più complesse, dalle più raccolte alle più estese, dalle più tecniche alle più filosofiche. La stessa cruciale profezia del «cinquecento diece e cinque» (*Pg*, XXXIII 43), realizzata in enunciati densissimi di figure e modellati sul criptico libro dell'*Apocalisse*, non sdegna di impiegare un tecnicismo come «enigma» (*Pg*, XXXIII 50) e, soprattutto, un indovinello di provenienza retorica – probabilmente tratto dall'*Ars poetica* di Gervasio di Melkley, che lo usa appunto come esempio di 'enigma'.¹²⁷ Per formare un ordito figurato tanto sviluppato e tanto vario, ogni tipo di fonte deve aver giocato un ruolo; e le *artes poetriae*, trattati certo insufficienti a sostenere l'intero apparato retorico della *Commedia*, avranno contribuito in una certa misura a fondare la poesia di Dante, che se ne è nutrito in un graduale ampliamento della propria dottrina e della propria prassi poetica. Come sottolinea Kelly,

125 Nims, *Translatio*, 225.

126 «Multa namque per intellectum videmus quibus signa vocalia desunt; quod satis Plato insinuat in suis libris per assumptionem metaphorismorum; multa enim per lumen intellectuale vidit que sermone proprio nequivit exprimere» (*Ep.*, XIII 84). Commentano questo passaggio, e forniscono molti altri spunti, Ledda, G. «'Tópoi' dell'indicibilità e metaforismi nella *Commedia*». *Strumenti critici*, 12, 1997, 117-40; Ariani, M. «I 'metaphorismi' di Dante». Ariani, M. (a cura di), *La metafora in Dante*. Firenze, 2009, 1-57.

127 Ho affrontato la questione in Tomazzoli, G. «Enigmistica dantesca. Un indovinello per il 'cinquecento diece e cinque'». *L'Alighieri. Rivista dantesca*, 48, 2016, 5-15.

The arts of poetry and prose may well treat pedestrian matters - they are, after all, intended for young pupils learning fundamental techniques. But their goal lies beyond devices and precepts, just as archetypes lie beyond the things that represent them in matter. The techniques and devices taught by these treatises serve the expression of the meaning or truth the author intends to express in what he or she writes. Every phase of composition, from conception to ornamentation, is subservient to auctorial intention.¹²⁸

Alle diverse intenzioni di Dante nelle varie fasi della sua produzione teorica e poetica le *artes poetriae* possono aver prestato più di uno spunto, rendendolo capace di affinare progressivamente la propria padronanza linguistico-retorica e fornendo una base fertile per riflettere su tutti gli usi a cui è possibile piegare il linguaggio.

128 Kelly, *The arts*, 38.