

Filologie medievali e moderne 15
Serie occidentale 12

Le poe^{tr}iae **del medioevo latino**

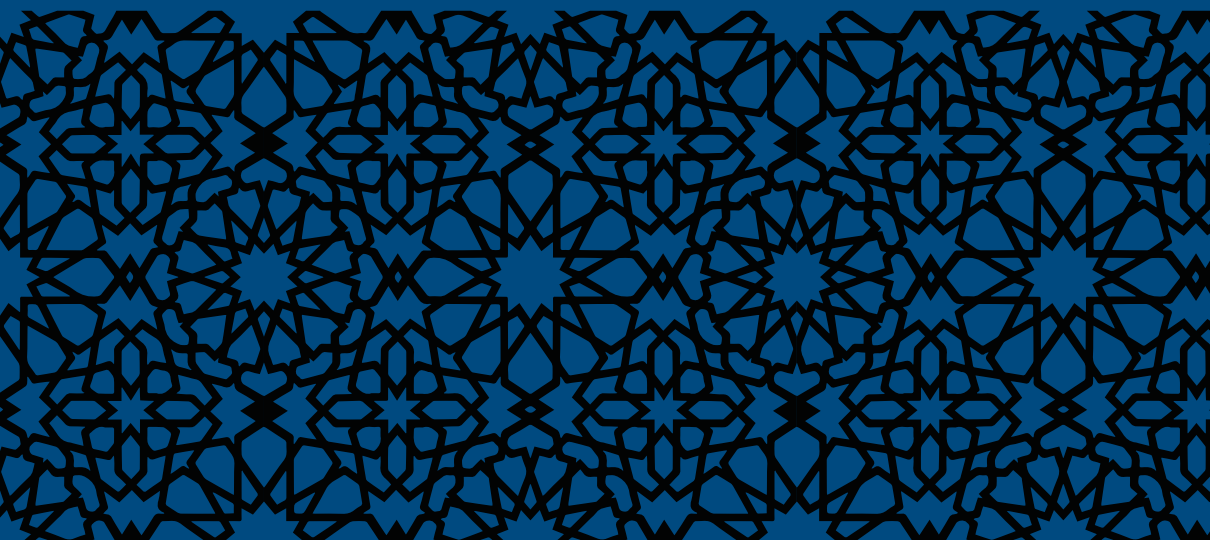
Modelli, fortuna,
commenti

a cura di

Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio



Edizioni
Ca' Foscari



Le *poetriae* del medioevo latino

Filologie medievali e moderne
Serie occidentale

Serie diretta da
Eugenio Burgio

15 | 12



Edizioni
Ca' Foscari

Filologie medievali e moderne

Serie occidentale

Direttore | General editor

Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico | Advisory board

Massimiliano Bampi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Saverio Bellomo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Marina Buzzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Serena Fornasiero (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Tiziano Zanato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Serie orientale

Direttore | General editor

Antonella Ghersetti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico | Advisory board

Attilio Andreini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Giampiero Bellingeri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Paolo Calvetti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Marco Ceresa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Daniela Meneghini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Antonio Rigopoulos (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Bonaventura Ruperti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

e-ISSN 2610-9441

ISSN 2610-945X



URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/filologie-medievali-e-moderne/>

Le *poetriae* del medioevo latino

Modelli, fortuna, commenti

a cura di Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2018

Le *poetriae* del medioevo latino. Modelli, fortuna, commenti
Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio (a cura di)

© 2018 Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio per il testo
© 2018 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/> | ecf@unive.it

1a edizione febbraio 2018
ISBN 978-88-6969-137-9 [ebook]
ISBN 978-88-6969-205-5 [print]

Il volume si inserisce nell'ambito del progetto ALIM, ed è stato finanziato dal Ministero dell'Istruzione dell'Università e della Ricerca, PRIN 2012.

I contributi raccolti nel presente volume sono stati sottoposti alla lettura e al giudizio di un comitato scientifico internazionale.

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Le *poetriae* del medioevo latino. Modelli, fortuna, commenti / A cura di Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2017. — 316 p.; 23 cm. — (Filologie medievali e moderne; 15, 12). — ISBN 978-88-6969-205-5.

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-205-5/>
DOI 10.14277/978-88-6969-137-9/FMM-15

Le *poetriae* del medioevo latino

Modelli, fortuna, commenti

a cura di Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio

Abstract

This book offers a reflection upon Medieval Latin *artes poetriae* and aims to spur the scientific debate on them by means of eleven papers written by internationally-known scholars. The essays investigate, according to different perspectives and in different ways, various aspects of the *artes*: their relations with other texts (Latin and vulgar), their fortune, their sources, the cultural contexts in which they were read and commented, and single authors' reflections upon specific questions.

Keywords Rhetoric. Poetry. *Ars poetriae*. Latin Medieval Literature. Latin Medieval Philology.

Le *poetriae* del medioevo latino

Modelli, fortuna, commenti

a cura di Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio

Sommario

Introduzione

Protostoria e storia delle Arti poetiche

Claudia Villa

9

Le *poetrie* e la bucolica medievale latina

Elisabetta Bartoli

15

Between Grammar and Rhetoric

Poetria nova and Its Educational Context in Medieval and Renaissance Italy

Robert Black

45

Tratamiento del *ordo* en la teorización poética medieval

Poetria nova, de Godofredo de Vinsauf

Ana Calvo Revilla

69

Translatio Poetriae

Occitan Apprenticeship from the Latin Classroom to the Vernacular Court

Douglas Kelly

91

Il commento di Bartolomeo da San Concordio alla *Poetria nova*: alcuni appunti

Domenico Losappio

129

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

Maurizio Perugi

165

La construcción retórica de los discursos en el *Laborintus* de Everardo el Alemán

Carolina Ponce Hernández

195

The *Ars versificaria* of Gervase of Melkley Structure, Hierarchy, Borrowings

Alan M. Rosiene

205

**Le *Laborintus* d'Évrard l'Allemand, ou le roman familial
d'un grammairien mélancolique**

Jean-Yves Tilliette

225

Nova quaedam insita mirifice transsumptio

Il linguaggio figurato tra le *artes poetriae* e Dante

Gaia Tomazzoli

257

Indice dei nomi

297

Indice dei manoscritti

313

Le *poetriae* del medioevo latino

Modelli, fortuna, commenti

a cura di Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio

Introduzione

Protostoria e storia delle Arti poetiche

Claudia Villa

(Scuola Normale Superiore, Pisa, Italia)

Nella lunga tradizione di lettura e di confronto con testi che affrontano il problema della poesia, nel suo farsi, la stagione delle Arti poetiche è relativamente breve, compressa fra il tempo dell'*Ars versificatoria* di Matthieu de Vendôme (c. 1175) e la *Parisiense poetria* di Jean de Garland (c. 1240). Nel volgere di tre generazioni, alcuni maestri sono stimolati a redigere nuovi manuali che negli stessi titoli (*Ars versificatoria*, *Poetria novella*) alludono, anche consapevolmente, alla oraziana *Epistola ad Pisones*, variamente proposta dalla tradizione manoscritta mediolatina con i titoli di *Ars poetica* o *Poetria vetus*.

Neppure un secolo separa, fra di loro, gli autori di queste *Artes*, presentate dal Faral in una fortunatissima pubblicazione che, per lungo tempo, ha rappresentato il solo punto di riferimento su tutte le questioni di poetica mediolatina. I tempi relativamente circoscritti impongono perciò una riflessione sull'origine e sulla fortuna di opere che ambiscono a integrare o a sostituire le ben collaudate esegesi oraziane già diffuse in età carolingia. I tempi di questa produzione (chiusi fra l'ultimo quarto del secolo XII e i primi decenni del secolo XIII) e la successiva, significativa fortuna della *Poetria novella* di Goffredo di Vinosalvo (confermata dalla proliferazione di copie e garantita dai commenti, prodotti da maestri – Guizzardo da Bologna, Pace da Ferrara, Bartolomeo da San Concordio – attivi nell'Italia centro-settentrionale fra il XIII e il XIV secolo) obbligano a ragionare sulle logiche di questi consensi.

È peraltro necessario ricordare che nuove proposte cronologiche hanno vistosamente ribaltato ogni giudizio sui rapporti fra le *Artes* e l'esegesi collegata alla fruizione della *Epistola ad Pisones* nella cultura mediolatina.

Il commento oraziano inc. «Materia huius libri»,¹ apparentemente dipendente dalla dottrina normativa delle *Artes*, è stato per molto tempo attribuito

¹ Il commento è pubblicato da Friis-Jensen, K. «The Ars poetica in Twelfth-Century France. The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland». *Cahiers de l'Institut du moyen âge grec et latin*, 60, 1990, 319-88.

a Paolo da Perugia, anziano sodale di Giovanni Boccaccio, custos librorum della Biblioteca angioina e quasi suggeritore delle inchieste sulle *Genealogie deorum*, che Boccaccio chiuderà con l'importante elogio della poesia condensato nel libro XIV. Il commento si conclude infatti con la formula «editus per Paulum Perusinum» nel solo manoscritto per lungo tempo noto (Napoli, Bibl. Nazionale V F 21). Il ricupero di esemplari molto più antichi² permette di affermare che il *Materia* fu invece elaborato e quindi utilizzato in un clima culturale diverso da quello in cui operava Paolo e che fu il risultato degli impegni di maestri francesi attivi nella prima metà del secolo XII e impegnati in una società letteraria che nell'*Epistola* oraziana, promossa a manuale scolastico, ritrovava tutte le nozioni necessarie alla pratica della poesia. I manoscritti costringono a invertire i rapporti di dipendenza, riconoscendo quanto le *Artes*, nate dopo la metà del secolo XII, siano state profondamente influenzate da un'esegesi e da un taglio interpretativo elaborato qualche tempo prima, almeno nella prima metà del secolo.

Così si colloca in prospettiva diversa la stagione delle prime Arti poetiche, preceduta da decenni di intense considerazioni sul testo oraziano della *Epistola ad Pisones*, trasformata dai commentatori in un manuale severamente precettistico e proibitivo, in ossequio all'etimologia: «Ars ab artando».

È opportuno ricordare come fin dall'età carolingia la *enarratio poetarum* fosse scandita dalle citazioni di Orazio, quando fu necessario arricchire le letture (soprattutto grammaticali) che segnano queste prime stagioni di esegesi ai classici, influenzate dai commenti tardo-antichi. Ma ormai sul limite estremo del secolo XI appare evidente la necessità di utilizzare la retorica per la comprensione del testo poetico; i moderni si interrogano su categorie oraziane che sembrano segnare nuove possibilità. Così Manegoldo di Lautenbach dichiara la predilezione del suo tempo: «Moderni quadam gaudentes brevitate» isolando una categoria sulla quale Orazio si era interrogato, subito riconoscendone la possibile deriva: «brevis esse laboro, obscurus fio». Il commento *Materia* identifica prontamente un *vitium*, la 'brevitas obscura', e ingabbia le varie immagini di cui si serve Orazio, schierandole nei primi trenta versi dell'*Epistola* (il mostro con volto umano e la coda di pesce, i delfini nei boschi e i cinghiali nel mare, i serpenti accoppiati agli uccelli, gli agnelli alle tigri, le anfore modellate come orci, le statue non finite), in un sistema rigoroso di vizi che le *Artes* riacquisteranno senza discussione: 'incongrua partium positio', 'incongrua materie digressio', 'brevitas obscura', 'incongrua stili permutatio', 'incongrua materie variatio', 'incongrua operis imperfectio'.

La riutilizzazione di paragoni oraziani, trasformati dai commentatori in una ferrea precettistica che vieta ogni forma di inattesa escursione 'contra

2 Villa, C. «Due schede per editus». *Italia medioevale e umanistica*, 31, 1988, 399-402.

hominum opinionem', è un evento significativo e costringe all'inchiesta sul rapporto dei commentatori con le contemporanee esperienze poetiche. L'indirizzo fortemente normativo rappresentato dalla esegesi oraziana nella prima metà del secolo XII, ereditato ed esaltato dalle *Artes*, suggerisce molte riflessioni sulla necessità di fornire schemi, regole ed esempi per la produzione poetica in latino all'interno di una società che si avvia ad intense esperienze anche in volgare. Appare inevitabile collegare le manifestazioni di questa volontà di chiudere, entro precetti ben definiti, le urgenze letterarie che si manifestano nel secolo XII con le contemporanee scelte della letteratura volgare.

Il rapporto non è facile, considerate le esigenze dei nuovi generi letterari e il loro rapporto con la tradizione antica, ma la vigile coscienza dei nuovi poeti in volgare, celata in un lessico scrupolosamente connotato, dimostra la piena consapevolezza della rivoluzione in atto, che può trovare le sue giustificazioni anche in una libera interpretazione delle esperienze dei poeti antichi. Basti ricordare il verbo 'declinare', trasportato, con il suo campo semantico ben definito, nella formula «Ce falt la geste que Turoldus declinet» della *Chanson de Roland* o l'orgogliosissima «molt bele conjointure», la 'callida iunctura' che Chrètien de Troyes preleva da Orazio per dire le sue novità *en roman* e dove la licenza, in un caso di 'incongrua materie variatio' è sostenuta dal ricorso all'esempio fornito da Macrobio; fino alle ferme rivendicazioni del *Partonopeus de Blois*: «Cil cleric dient que n'est pas sens | Qu'escrive estoire d'antif tens, | Quant jo nes escries en latin, | Et que je perc mon tans enfin».

La polemica fra quanti continuavano ad aggrapparsi al latino, trasferendo l'esigenza di regole in una lettura prescrittiva della *Epistola ad Pisones*, e quanti fanno propria la scelta del volgare coinvolge ampiamente la precettistica sui generi e sugli stili che la scuola si sforza di formalizzare in una coerente disciplina.

La fibrillazione dei commentatori oraziani si trasferisce nelle *Artes*, dove la tassonomia delle figure retoriche impone un massiccio ricupero dei manuali ciceroniani, cari alla tradizione dettatoria; perciò non meraviglia che nel Duecento possano essere riuniti in un solo codice l'*Epistola ad Pisones*, la *Poetria novella* di Goffredo di Vinosalvo e i *Dictamina* di Tommaso da Capua e di Pier della Vigna (Wien, Osterreichische Nationalbibl., Lat. 526).

La poetica appare allora una provincia della retorica; ma la necessità di rispondere alla domanda 'cui parti philosophiae supponitur' sposta l'attenzione e impone di collocare il testo oraziano nell'area della logica. Quindi l'introduzione nel sistema delle arti liberali impone nuove riflessioni. In Wien, Osterreichische Nationalbibl., 219, c. 61v affiora già la precisazione: «arte dico non dialectica non rethorica sed poetica» (sec. XIII).

La rinnovata attenzione per la fortuna italiana di Goffredo di Vinosalvo, fra il XIII e il XIV secolo, ha ora concentrato gli impegni sui suoi commentatori, garanti della diffusione di questa recente poetica; ma è interessante

osservare che la *Poetria novella* non riuscì a scalzare la *Poetria vetus* nel momento in cui i fermenti dell'età indussero ad affrontare, in generale, quei problemi di poesia che programmaticamente imponevano di verificarne lo statuto.

Tra Padova e Bologna, Guizzardo e Pace da Ferrara, commentando Goffredo di Vinosalvo, appaiono interessati all'ordinamento della disciplina nel sistema delle arti liberali e si appoggiano all'auctoritas di Aristotele per distinguere la poetica dalla retorica. Un analogo interesse emerge in due commenti ad Orazio ricondotti attraverso molti indizi all'area toscana, nel primo Trecento.

Pur debitrice dell'antico *Materia*, queste esegesi presentano innovazioni in alcuni luoghi critici. Il commento *Communiter a doctoribus traditur*,³ adoperato o forse composto da un finora ignoto Vescontino da Pescia e quindi ancora usato, nella seconda metà del Trecento, dal pisano Francesco da Buti, esordisce con la precisazione:

Communiter a doctoribus traditur quod tres sunt scientie de sermone: grammatica, dialectica et rhetorica, sed, ut mihi videtur, scientia que poesis dicitur ad sermocinalem partem satis debet et potest apte reduci [...] possunt igitur hee quattuor scientie, grammatica, dialectica, rhetorica et poesis, tali modo sub sermone reponi.

L'ancora inedito «In principio» (Firenze, Bibl. Laurenziana, plut. 34.20) è categorico nella sua distinzione fra la retorica e la poetica alla quale assegna il compito di descrivere «unumquodque opus per symbolum vel metaphoram». Distinguendo il retore che «describit unumquodque quam est, secundum quam est» e il poeta che compone: «illud quod est secundum symbolum vel similitudinem» l'esegeta, senza accogliere vulgate etimologie, dichiara: «dicitur poesis a poio.is quod idem est quam metaforizzo.as».

È quindi interessante registrare l'attenzione per la formazione di neologismi, che Orazio accetta se il nuovo lemma deriva da un vocabolo greco. Giovanni di Garlandia mantiene una certa prudenza nell'uso di nuovi termini:

In verbis inveniendis debemus esse cauti, quod raro licet nova verba invenire [...] Et si forte nomen sit positum, facilis erit assignatio; si non positum sit, necessarium est nomen fingere. Hoc dicit Horatius in poetria: in verbis esto tenuis cautusque serendis.

Perciò la 'callida iunctura' gli suggerisce la dichiarazione:

³ Il commento è pubblicato in Ciccone, L. *Esegesi oraziana nel Medioevo. Il commento Communiter*. Firenze, 2016.

Excogitanda est igitur dictio nova in veteri significatione; ut hec dictio 'hymnus' quod est laus Dei cum cantico; inde fingitur hymnizo, zas, quod est cantare ut in epythalamio beate Virginis: Organa si cordis hymnizent consona voci/concordi corda musica dulcis erit.

L'autore del *Communiter* dichiara invece con fermezza: «Hoc autem dicit Horatius secundum sui temporis morem, sed nunc, ampliato latino sermone, licet etiam de latinis dictionibus multa nova producere».

Preziose e importanti sono dunque le inchieste tese a riconoscere i tracciati interpretativi che si dipanano e si intersecano nel variegato panorama di quanti scelsero di fare poesia nell'Italia del primo Trecento: allora anche si imposero scelte non univoche, forsanche ideologiche, nell'individuare, fra i possibili maestri, l'antico Orazio o il più recente Goffredo.

In ogni caso, il sorvegliatissimo regime critico che Dante si impone quando riferisce le sue scelte e i suoi referti di lettore, obbliga a considerare le sue opzioni per la classicità e i suoi poeti: Orazio, riconosciuto magister – al pari di Virgilio – in *De vulgari eloquentia*, II. IV. 3 («dicimus unumquemque que debere materie pondus propriis humeris coequare, ne forte humerorum nimio gravata virtute in cenum cespitare necesse sit: hoc est quod magister noster Oratius precipit in principio poetrie 'Sumite materiam' dicit»), riappare come necessario interlocutore in *Pd*, XXXIII, 64-5 nel momento altissimo della consegna alla poesia del 'sacro riso' di Beatrice: «Ma chi pensasse il ponderoso tema | e l'omero mortal che se ne carca».

Quindi, sul limite della fine del desiderio in *Pd*, XXXII, 141, Dante affida a Bernardo una dimessa e umile similitudine, dove il divieto alla 'incongrua materie digressio' partecipa dello sventolio di panni poveri e bigelli (risciacquati in Arno?), proposto dall'esegeta «In principio», quando illustra il vitium:

sicut pervenit quando sartor peccaret in variatione panni ut puta si deberet facere pulchrum vestimentum, ipsum coniungeret ad invicem pannos, qui nullo modo convenirent, sed totaliter discreparent, ut puta si poneret scarletum et bissectus.

E dall'aristocratico *Communiter*: «Hic reprehendit secundum vitium [...] per similitudinem sumpta a sartore, dicens quod sartor panno purpureo et multo splendido male admiscet» con le sottili integrazioni: «si sartor velit facere cappa cerchiatam, ut ita dicam, et misceat panno scarletino vel purpureo pannum romagnolum et grossum, scilicet lazum»; e dunque, per non aggiungere panni, Bernardo impone l'esegesi oraziana: «Qui farem punto, come buon sartore | che com'elli ha del panno fa la gonna».

Le *poetriae* del medioevo latino

Modelli, fortuna, commenti

a cura di Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio

Le *poetriae* e la bucolica medievale latina

Elisabetta Bartoli

(Università degli Studi di Siena, Italia; S.i.s.m.e.l., Firenze)

Abstract Since the thirteenth century, the *poetriae* are an instrument of prescriptive codification for poetic composition. The bucolic genre, even though it was sporadically present in the IX-XII centuries, was employed by several authors thanks to Virgilian eclogues. The fourteenth century starts a period of intensified pastoral composition, which will notably increase in the following two centuries. The link between XIII-XV intellectuals and *ars dictandi* and *ars poetria* is undeniable; the remarks made by these authors on literary genres is programmatic and continuous. This paper aims to investigate what the *poetriae* (together with commentaries and notes) teach with relation to bucolic production and their weight in the pastoral composition of the XIII-XV centuries.

Sommario 1 Le *poetriae* nella stagione delle corrispondenze bucoliche. – 1.1 Le *poetriae* e i generi letterari. – 1.2 La bucolica tra *historia*, *tragedia* e *comedia* (e elegia). – 1.3 I livelli stilistici. – 2 Riflessioni retoriche e corrispondenze bucoliche. – 2.1 Dante, del Virgilio e la poetica degli stili. – 2.2 Moda bucolica, *poetriae*, *lecture ad auctores*. – 2.3 Bucolica e *lecture ad auctores* tra Boccaccio e Petrarca. – 3 Conclusioni.

Keywords Medieval latin pastoral poetry. Medieval literary genres. Medieval latin commentaries. Dantes's eclogues. Rota Vergilii.

Giuliano Tanturli

in memoriam

Questo contributo si propone di analizzare un aspetto particolare della fortuna delle *poetriae*, quello che riguarda la loro influenza normativa nei testi bucolici del secolo XIV. Le due esperienze, una artigiana e l'altra letteraria, si diffondono in Italia tra il XIII e il XIV secolo e investono sia la produzione poetica che una riflessione teorica sui modi della loro composizione. Scrivere poesia bucolica diventerà un tratto distintivo della comunità intellettuale a partire dal 1300; tutti coloro che hanno svolto un ruolo importante nella storia della bucolica medievale – sul piano della produzione, della trasmissione fisica o dell'esegesi – praticavano con assiduità le arti liberali: a partire dal secolo XIV il loro legame con l'*ars dictandi* e le *poetriae* è indiscutibile, così come programmatica e a suo modo costante è l'analisi compiuta dai poeti bucolici sull'adeguamento al canone. Alcuni studi che si sono soffermati sulle considerazioni retoriche degli autori

legati alla produzione bucolica¹ tratteggiano un campo di analisi che può restituire interessanti informazioni al riguardo, ma necessita di una lettura complessiva del fenomeno, che metta in luce i legami dei vari elementi, le cui relazioni non appaiono sempre immediatamente evidenti, come le riflessioni stilistiche condivise dai poeti e dagli artigiani, l'uso delle citazioni virgiliane nelle *poetriae* e le glosse degli autori alle ecloghe di Virgilio. La *lectura ad auctores*, in linea con i lavori recenti della Woods,² sembra una delle più interessanti chiavi ermeneutiche per affrontare la questione, perché riflette le speculazioni dei maestri glossatori (come il del Virgilio, Pietro da Moglio, Pace da Ferrara o il Bandini) e accomuna l'interesse preumanistico per la poesia latina a quello per i testi normativi come la *Poetria nova*, la cui prima diffusione italiana sembra collocarsi proprio tra Padova e Bologna³ alla fine del secolo XIII. Le due località sono altamente significative anche per gli studi sulla bucolica: entrambe ci riportano al maestro delle *Allegorie Ovidiane*;⁴ più in senso lato, inoltre, la zona padano-emiliana ha guadagnato una sua rilevanza nella storia della pastorale

1 Si pensi a quelli di P.O. Kristeller e G.C. Alessio sul del Virgilio, ai numerosi contributi su Dante (da Dronke, P. *Dante and the Medieval Latin Tradition*. Cambridge, 1986 alla tavola rotonda sull'*Epistola a Cangrande* in Høeghel, C; Bartoli, E. (eds.). *Medieval Letters Between Fiction and Document*. Preface by F. Stella, L. Boje Mortensen. Turnhout, 2015, *Part 6*, 359-93), a Lorenzini, S. *La corrispondenza bucolica tra Giovanni Boccaccio e Checco di Meletto Rossi. L'egloga di Giovanni del Virgilio ad Albertino Mussato*. Edizione critica, commento e introduzione a cura di S. Lorenzini. Firenze, 2010, 50-60.

2 Si veda almeno Woods, M.C. *Classroom Commentaries. Teaching the "Poetria nova" across Medieval and Renaissance Europe*. Columbus, 2010.

3 Si veda il modello epistolare *Quasi relictis anfractibus* che si legge nel ms. London, British Library, Add. 19906, studiato da Petoletti, M. «I 'dictamina' attribuiti al notaio padovano Lovato Lovati». *Dall'«ars dictandi» al preumanesimo? Per un profilo letterario del secolo XIII*. A cura di F. Delle Donne, F. Santi. Firenze, 2013, 157-72 (167). Il testo, contenuto in un codice considerato autografo del Lovato da Guido Billanovich («Il preumanesimo padovano»). *Il Trecento*. Vol. 2 di *Storia della cultura Veneta*. Vicenza, 1976, 19-110, in partic. 23-40), secondo Petoletti non è attribuibile al noto letterato, ma rimane utile testimonianza del clima che andiamo tratteggiando: «Gualfredi anglici *Poetria novellam* his duxi solemnitatibus ianticulator». Si veda anche Licitra, V. *Il Pomerium rethorice di Bichilino da Spello*. Firenze, 1979; quest'ultima testimonianza è valorizzata anche da D. Losappio, curatore dell'edizione *Guizzardo da Bologna: Recollete super Poetria magistri Gualfredi*. Verona, 2013, 55.

4 Alessio, G.C. «I trattati grammaticali di Giovanni Del Virgilio». *Italia medioevale e umanistica*, 24, 1981, 179-212, ora in Alessio, G.C. *Lucidissima dictandi peritia. Studi di grammatica e retorica medievale*. A cura di F. Bognini. Venezia, 2015, 77-108, in partic. 77. DOI <http://doi.org/10.14277/978-88-6969-022-8>. La famiglia del del Virgilio sembra fosse di origine padovana, si veda una sintesi bibliografica nel contributo di Bisanti, A. «Suggerzioni classiche, mediolatine e romanze nel *Diaffonus* di Giovanni del Virgilio e ser Nuccio da Tolentino». *Schede medievali. Rassegna dell'Officina di Studi medievali*, 46, 2008, 119-68, ora in Bisanti, A. *Quattro studi sulla poesia d'amore mediolatina*. Spoleto, 2011, 157-236, in partic. 122; si veda anche Lorenzini, *La corrispondenza bucolica*, 209.

mediolatina dopo la nuova proposta stemmatica della *Corrispondenza*,⁵ che ne colloca in questo contesto uno dei due rami, a cui si aggiungono le indagini compiute sulla tradizione dei testi delvirgiliani,⁶ gli studi sul Boccaccio, Dante e la Romagna,⁷ quelli sul carteggio bucolico tra Boccaccio e Checco di Meletto, l'edizione di altri due componimenti di Checco,⁸ fino ad ora praticamente inediti.

Suggerimenti diverse, che accomunano la prassi degli autori bucolici a quanto descritto nelle *artes*, si rintracciano fin nei contributi pionieristici sulle *arts poétiques*:⁹ Faral sottolineava l'uso del modello antico, inteso sia come lettura-esegesi che come imitazione, quale elemento fondante dell'apprendimento scolastico¹⁰ e riteneva che proprio questa prassi costituisse uno degli elementi di maggiore interesse dei testi artigrafiaci poiché «par cette utilisations [...] des œuvres poétiques, les arts [...] font toucher

5 Tanturli, G. «La Corrispondenza poetica di Giovanni Del Virgilio e Dante fra storia della tradizione e critica del testo». *Studi Medievali*, s. 3, 52, 2011, 809-45. Nel contributo si dimostra che la tradizione manoscritta, contrariamente a quanto ritenuto per anni, non ha nel ms. Laurenziano il suo archetipo, ma è bipartita: uno dei due rami afferisce allo Zibaldone di Boccaccio, l'altro, di cui fanno parte il codice Estense (Modena, Biblioteca Estense 676) e l'Oratoriano - a sua volta legato al del Virgilio e a Pietro da Moglio - all'area emiliana. La segnalazione di un ulteriore testimone della *Corrispondenza*, purtroppo *deperditus*, si legge in Albanese, G. «Un nuovo manoscritto della corrispondenza poetica di Dante e Giovanni del Virgilio e i libri danteschi di Fernando Colombo». *Il mondo e la storia. Studi in onore di Claudia Villa*. A cura di F. Lo Monaco, L.C. Rossi. Firenze, 2014, 3-34. Il codice, che conteneva anche le ecloghe di Fosco Paracleto Malvezzi da Corneto, ha in questo testo il suo *terminus post quem*: 1458-9 (9).

6 In particolare si veda il codice Città del Vaticano, Vat. Lat. 2868, perduto, ma che risultava contenere insieme il *Diaffonus* e la *Corrispondenza*: composto probabilmente in area bolognese o emiliana poteva essere appartenuto a Fiduccio de Milotti di Certaldo (cf. Brunetti, G. «Le ecloghe di Dante in un'ignota biblioteca del Trecento». *L'Ellisse*, 1, 2006, 9-36); sul codice e per una panoramica dei testi delvirgiliani si veda anche Bartoli, E. *La corrispondenza bucolica tra Giovanni Boccaccio e Checco di Meletto Rossi. L'ecloga di Giovanni del Virgilio ad Albertino Mussato*, in Bartoli, E.; Stoppacci, P. «Corrispondenze edite ed inedite. A margine di una recente edizione». *Studi Medievali*, s. 3, 55, 2014, 229-97 (229-57; 244 e n. 36); Bisanti, *Suggerimenti*; Cotza, V. «Sulle orme di Dante tra Napoli e la Romagna. Boccaccio e Giovanni Del Virgilio». Albanese, G.; Pontari, P. (a cura di), *Boccaccio e la Romagna = Atti del Convegno di studi* (Forlì, 22-23 novembre 2013). Ravenna, 2015, 207-25.

7 Si veda il già ricordato *Boccaccio e la Romagna* oltre agli Atti del recente Convegno *Dante e la sua eredità a Ravenna nel Trecento*. A cura di M. Petoletti. Ravenna, 2015, in particolare il contributo di Albanese, G. *Boccaccio bucolico e Dante: tra Napoli e Forlì*, 67-118.

8 I testi si intitolano *Fons sedet* e *Laurea si incinctos*. L'edizione si legge in Stoppacci, P. «Due componimenti inediti di Checco di Meletto Rossi da Forlì». *Studi Medievali*, s. 3, 57 2016, 207-244.

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

10 Faral ricorre a una citazione da Goffredo di Vinsauf (*Poetria*, v. 1705): «Il y a trois moyens de se former: l'ars dont on suit les règles, l'usage auquel on se plie et l'imitation des modèles» (*Les arts poétiques*, 99).

du doigt certains modes importants de l'action des modèles anciens sur la production littéraire du moyen âge». ¹¹ Se il rapporto col modello classico è centrale per molta letteratura medievale, il legame dei testi bucolici con l'archetipo virgiliano rappresenta la ragione d'essere stessa del genere letterario pastorale nell'evo medio. Il testo virgiliano, ricco modello generativo, è fortemente connotato sul piano dei motivi tematici, per cui gli epigoni incontrano difficoltà relative per l'*inventio materiae*, ¹² mentre si possono individuare altri luoghi intorno a cui si appunta l'attenzione normativa degli autori bucolici, di cui il principale è rappresentato dallo stile e dal suo adeguamento alla materia trattata; c'è poi il problema della trasposizione allegorica, solo in parte dovuto alla convenzione pastorale, e quello stilistico-formale dell'alternanza tra forma dialogica, diegetica o mista.

I temi appena enunciati costituiscono per i poeti bucolici motivo di attenzione fin dal periodo tardoantico, in quanto erano evidenziati anche nel commento serviano, ¹³ ma il dibattito si sviluppa in maniera sensibile al tempo di Boccaccio e Petrarca; successivamente la storia della bucolica è segnata per circa un secolo dal modello allegorico petrarchesco, per poi tornare con Guarino, verso la fine del '400, più vicina all'archetipo virgiliano, ¹⁴ in cui il ricorso all'allegoria era meno pervasivo.

Nel corso di questo studio, focalizzato sul XIV secolo proprio perché in questo periodo si anima il dibattito sul genere pastorale, si tenterà quindi di rintracciare i punti di tangenza tra le *poetriae* e la poesia bucolica, osservare se questi si situano prevalentemente in fase compositiva o nei commenti, comprendere se la speculazione sul canone bucolico passi o meno attraverso le *poetriae* e - eventualmente - in che maniera.

I momenti salienti in cui si possono recuperare interazioni tra le due esperienze sono sostanzialmente questi: la fase di diffusione delle *poetriae*, che coincide all'incirca con la stagione delle «corrispondenze bucoliche», ¹⁵ e successivamente, quella in cui la moda bucolica andava già diffondendosi

11 Faral, *Les arts poétiques*, 103.

12 Si veda in proposito il capitolo di Matteo di Vendôme sul trattamento della materia già usata dagli antichi in Mathei Vindocinensis. *Opera*, 3, *Ars versificatoria*. Edidit F. Munari. Roma, 1988, in particolare i paragrafi IV, 2-8, 194-196.

13 Per esempio Serv., *Ecl.*, I. 29; Serv., *Ecl.*, III. 20 ecc. Sull'interpretazione allegorica si veda anche Bernardo di Utrecht, «Commentum in Theodulum». *Accessus ad Auctores: Bernard d'Utrecht - Conrad d'Hirsau, Dialogus super auctores*. Édition critique entièrement revue et augmentée par R.B.C. Huygens. Leiden, 1970, 60, ll. 60-2: «egloga a capris tractum est [...] quia de pastoribus agit, aut quia feditatem viciorum, que per hoc animal designetur, reprehendit».

14 Mann, N. «Il «Bucolicum carmen» e la sua eredità». *Quaderni Petrarqueschi*, 9/10, 1993, 513-35.

15 La nota definizione fu coniata da Enrico Carrara nella sua fondamentale monografia *La poesia pastorale*. Milano, 1909.

e gli umanisti – come Pace da Ferrara,¹⁶ Pietro da Moglio,¹⁷ Bartolomeo da San Concordio, Domenico Bandini¹⁸ e altri – glossano e discutono sui manoscritti delle *artes* e dei testi pastorali.

L'analisi si articola secondo due principali ambiti di indagine: un *excursus* sui passi delle *poetriae* che affrontino, anche in maniera desultoria, i problemi stilistici e formali che investono la poesia pastorale, poi una breve contestualizzazione della bucolica medievale nei secoli XIII e XIV, con particolare attenzione ai loro eventuali legami con le *poetriae* e alla loro poetica degli stili.

1 Le *poetriae* nella stagione delle corrispondenze bucoliche

Le *Poetriae*, come è noto, traggono la loro ispirazione teorica dai testi dittaminali e dalle opere retoriche classiche, in particolare l'*Ars poetica* di Orazio, la *Rhetorica ad Herennium* e il *De inventione* di Cicerone.¹⁹ Il peso

16 Sul commento alla *Poetria Nova* di Pace da Ferrara, si veda Woods, *Classroom*, 107-34 e 289-307.

17 A cui è legato il codice Oratoriano della *Corrispondenza*, si veda Tantarli, «La corrispondenza poetica» e Billanovich, G. «Giovanni Del Virgilio, Pietro da Moglio, Francesco da Fiano». *Italia Medioevale e Umanistica*, 6, 1963, 203-34.

18 L'autore cita i vv. 493-501 della *Poetria Nova* («Nec potest vitare servus quod tulit Dominus pacienter, dicente Gualfredo in *Poetria*», 125) nel trattato teologico intitolato *Liber Inferni*, a sua volta contenuto nel suo *Fons memoriabilium universi*. Il testo del Bandini tratta dell'inferno e del peccato con numerosi riferimenti letterari, tra cui spiccano quelli a Virgilio e all'*Inferno* di Dante. Il *Liber inferni*, fino a pochi mesi fa inedito, si legge nella sua prima edizione a cura di M. Gambineri con la supervisione di F. Stella nel sito <http://www.alim.dfl.univr.it> (2017-11-13).

19 L'argomento è stato molto studiato, si vedano tra gli altri i contributi di Quadlbauer, F. tra cui *Die antike Theorie der Genera dicendi im Lateinischen Mittelalter*. Graz, 1962 e Quadlbauer, F. «Zur Nachwirkung und Wandlung des ciceronischen Rednerideals». *Ars rhetorica antica e nuova*. A cura di A. Ceresa-Gastaldo. Genova, 1984, 77-116; Klopsh, P. *Einführung in die Dichtungslehre des lateinischen Mittelalters*. Darmstadt, 1980; Dahan, G. «Notes et textes sur la poétique au Moyen Age». *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge*, 47, 1980, 171-239. Sul rapporto tra retorica classica e medievale si vedano anche i contributi di G.C. Alessio, M. Camargo e M.C. Woods citati in queste pagine. Il peso della lezione retorica ciceroniana, parzialmente ridimensionato da Quadlbauer, è riemerso negli ultimi anni in maniera importante, cf. Calboli Montefusco, L. *Papers on Rhetoric. V = Atti del Convegno internazionale "Dictamen, Poetria and Cicero. Coherence and Diversification"* (Bologna, 10-11 Maggio 2002). Roma, 2003, oltre ai contributi di Cox, V. «Ciceronian Rhetoric in Italy, 1260-1350». *Rhetorica*, 17, 1999, 239-88; di A.-M. Turcan-Verkerk su Maestro Bernardo, di G.C. Alessio su Bene da Firenze e F. Bognini su Alberico di Montecassino. L'incidenza dell'eredità ciceroniana non si ferma alla opere retoriche, perché la disciplina dittaminale è legata strettamente alla declamazione; sul legame tra epistolografia e *ars arengandi* si vedano gli studi di M. Camargo contenuti nella raccolta *Essays on Medieval Rhetoric*. Ashgate, 2012, e il recente contributo sempre di Camargo, M. «La déclamation épistolaire. Lettres modèles et performance dans les écoles anglaises médiévales». Grévin,

delle teorie classiche, specialmente ciceroniane, si faceva sentire anche nei testi di *ars dictandi* già dai primi del secolo XII e alcuni dettatori avevano dedicato, all'interno dei loro trattati, nutrite sezioni ad argomenti retorici, si pensi all'escerto sui *colores* di Marbodo di Rennes inserito da maestro Bernardo tanto nel *Liber artis* che nelle *Introductiones*.²⁰ Gli argomenti trattati nelle *poëtriae*²¹ in parte erano comuni a quelli che venivano dibattuti anche negli *accessus* o nei commenti²² ai testi, e avevano fin dal secolo XI nei centri culturali francesi di Chartres, Parigi e Orléans il proprio punto di irradiazione – secondo quanto mostrato da numerosi studiosi, tra cui lo stesso Faral, Veulliez, Bourgain –,²³ in misura maggiore si sovrapponevano a quelli delle *artes dictandi*, come confermano anche numerosi contributi di Camargo, di Kelly o Mehtonen.²⁴ *Inventio, dispositio, amplificatio, digressio, descriptio, abbreviatio, colores*, adeguamento dello stile alla

B.; Turcan-Verker, A.-M. *Le dictamen dans tous ses états. Perspectives de recherche sur la théorie et la pratique de l'ars dictaminis (XIe-XVe siècles)*. Turnhout, 2015, 287-308; sul versante della predicazione si veda il recente lavoro di Wenzel, S. *Medieval artes praedicandi. A Synthesis of Scholastic Sermon Structure*. Toronto, 2015.

20 Un testo sui *colores* era stato scritto anche da Ornlfo di Spira intorno alla metà del secolo XI. Il *Liber artis omingenum dictaminum* è conservato nel ms. Savignano, Accademia dei Filopatri, 45. La sua edizione critica è in preparazione da parte di A.-M. Turcan-Verkerk; le *Introductiones* sono conservate in tre codici (più un breve lacerto), ma il passo sui *colores* è soltanto in Mantova, Biblioteca Comunale, 32 e in Zaragoza, Biblioteca Universidad y Provincial, 225; l'edizione critica è in preparazione a cura di chi scrive.

21 Si vedano le tabelle sinottiche proposte in Faral, *Les arts poétiques*, 51-4.

22 Al commento serviano abbiamo accennato in precedenza, si veda Bernardo di Utrecht (*Accessus ad auctores*, 59): «in libris explanandis [...] requirere solent: vitam auctoris, [...] titulum operis, [...] qualitatem carminis scilicet quo metri genere aut qua dicendi lege constet, scribentis intentionem, [...], ordinem, utrum scilicet artificiosus vel naturalis vel commixtus sit».

23 «Le commentaire, dépassant le besoin du sens, s'étendait aussi à la technique de l'Œuvre, aux principes de composition et de style dont elle fournissait des exemples. On vient le voir pour Bernard de Chartres, c'est de façon analogue que procédaient les autres maîtres» (Faral, *Les arts poétiques*, 101). L'argomento è stato in seguito molto studiato, si veda il contributo – purtroppo di difficile reperibilità – di C. Vulliez sulle scuole Orléanesi *Des écoles de l'Orléanais à l'Université d'Orléans (Xe-XVe siècles)* [Thèse de Doctorat d'État dactylographé]. Paris, 1993, e i saggi di P. Bourgain di cui alcuni ora raccolti in *Entre verse et prose. L'expressivité dans l'Écriture latine médiévale*. Paris, 2015 (in partic.: «Le vocabulaire technique de la poésie rythmique», 99-140; «La conception de la poésie chez les Chartrains», 207-22; «Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Age?», 53-98).

24 Di M. Camargo si vedano per esempio «The Varieties of Prose 'Dictamen' as Defined by the Dictatores». *Vichiana*, 1, 1990, 61-73, o «Toward a Comprehensive Art of Written Discourse. Geoffrey of Vinsauf and the Ars dictaminis». *Rhetorica*, 6, 1988, 167-94 (ora in Camargo, M. *Essays*, 169-94); si veda anche Kelly, D., *The Arts of Poetry and Prose*. Turnhout, 1991 e Mehtonen, P. «Poetics, narration and imitation. Rhetoric as ars applicabilis». Cox, V.; Ward, J.O. (eds.). *The Rhetoric of Cicero in Its Medieval and Early Renaissance Commentary Tradition*. Leiden-Boston, 2006.

materia trattata e agli interlocutori²⁵ vengono affrontati dai maestri anche in ambito epistolografico e non è un caso che proprio Maestro Bernardo, l'unico autore insieme ad Alberico a tentare così precocemente²⁶ un insegnamento globale della disciplina artigiana (*dictamen* prosaico, ritmico e metrico),²⁷ abbia probabilmente avuto contatti con autori francesi già intorno al 1150²⁸ e che le sue opere siano circolate in Francia forse addirittura a partire dal decennio precedente.²⁹ L'attenzione tributata all'ambito retorico sia nell'*ars dictandi* che nelle *poetrie*, discussa recentemente da studiosi come Camargo, Turcan-Verkerk, Woods³⁰ o Grévin, mostra quindi un sostrato comune di fonti e interessi che progressivamente, verso la fine del XIII secolo, sembra condurre all'uso delle *poetrie* come testi retorici, quando alcuni *dictamina* assumono connotazioni più specificamente giuridiche (si pensi a Boncompagno da Signa). In tal senso, anche se Woods sottolinea l'associazione preferenziale, nei codici di area italiana,³¹ della *Poetria Nova* con testi poetici e classici, sembra da accogliere l'osservazione di Grévin relativa all'uso dell'opera in area veneto-emiliana:

25 Si veda la *capitulatio* delle *Introductiones* (desunta dalle rubriche del ms. Mantova, Biblioteca Comunale 32): *Definitio dictaminis, appositio, constitutio, de distinctionibus, quid sit epistola et eius partes, commutatio, diminutio, inventio, terminationes dictionum, vitia, quae nomina quibus casibus valeant coniungi; exordia, privilegia, colores, laudes vel vituperationes, epistolae*.

26 L'insegnamento della scrittura in prosa, di quella poetica e ritmica sono ancora affiancati nell'*ars* di Giovanni del Virgilio e in Antonio da Tempo; valorizza il dato Grévin, B. «L'ars dictaminis, discipline hégémonique (fin XIIe-début XIVe s.). Mutations et idéologisation d'un art d'écrire médiéval, entre trivium, droit et exégèse». Chandelier, J.; Robert, A. (éds.). *Frontières des savoirs en Italie à l'époque des premières universités (XIIIe-XVe siècle)*. Roma, 2015, 17-80 (29 e nota 44).

27 Si vedano i fondamentali studi preparatori all'edizione del testo condotti da Turcan-Verkerk, A.-M. «Le Liber artis omnigenum dictaminum de maître Bernard (vers 1145). États successifs et problèmes d'attribution (première partie)». *Revue d'Histoire des Textes*, n.s. 5, 2010, 99-157; Turcan-Verkerk, A.-M. «Le Liber artis omnigenum dictaminum de maître Bernard (vers 1145). États successifs et problèmes d'attribution (seconde partie)». *Revue d'Histoire des Textes*, n.s., 6, 2011, 261-327.

28 Si tratterebbe di Pietro di Blois e dell'anonimo estensore dell'*Aurea Gemma Gallica*; sull'ipotesi si vedano i contributi di Turcan-Verkerk citati alla nota precedente e Bartoli, E. *Maestro Guido. Trattati e raccolte epistolari*. Firenze, 2014, 56-62.

29 Turcan-Verkerk, A.-M. «L'introduction de l'ars dictaminis en France. Nicolas de Montiéramey, un professionnel du dictamen entre 1140 et 1158». *Le dictamen*, 63-98.

30 Oltre a quelli già citati su Maestro Bernardo si veda Turcan-Verkerk, A.-M. «La théorie des quatre styles: une invention de Jean de Garlande». *Archivum Latinitatis Medii Aevi*, 66, 2008, 167-87; Woods, *Classroom*, in particolare i capitoli I e II.

31 La studiosa conferma l'uso, specie in ambito europeo, della *Poetria Nova* come testo usato per l'apprendimento della prosa, tanto che nei codici dell'Europa centrale l'opera è copiata quasi solo insieme a testi dittaminali (cf. Woods, *Classroom*, 95).

même si [...] dans un milieu [...] très sensible au technique de composition métrique, je serais tenté de voir dans cet exemple la preuve qu'on utilisait dans ce contexte les *artes poetriae* comme base d'un enseignement rhétorique, entendu comme propédeutique de la composition en prose aussi bien qu'en vers.³²

1.1 Le poetrie e i generi letterari

Il problema del genere letterario, come schema tematico e formale, non è invece molto dibattuto nelle due *artes*,³³ probabilmente perché, come studiato da Jauss nell'ottica della ricezione moderna del fenomeno, il sistema dei generi in ambito medievale versava in una condizione dinamica, più semplice da cogliere a posteriori grazie a un approccio storico che da rappresentare, per gli autori contemporanei, ricorrendo a un sistema normativo o classificatorio.³⁴

Forse per una casistica avvertita in qualche modo obsoleta o insufficiente, la distinzione di un'opera sulla base del genere rimane spesso implicita nella trattatistica medievale, il che non comporta l'assenza di parametri o di discernimento da parte dei medievali, ma certo il proliferare dei generi ibridi³⁵ e il conseguente superamento della scansione classica dei generi sposta l'interesse normativo sull'adeguamento di forma e contenuti:

i tre *genera dicendi* furono distinti nella tradizione antica di preferenza secondo elementi formali relativi al livello stilistico [...]. La ricezione medievale fece qui un passo al di là della teoria antica [...] introducendo il concetto di stile [...] definito non più soltanto secondo i mezzi espresivi, ma anche secondo l'oggetto.³⁶

Mentre gli autori di *artes dictandi*, concentrati sulle epistole, sono in qualche modo autorizzati a trascurare il problema, gli autori delle *poetrie* devono invece misurarsi con una definizione delle opere sulla base dei generi di tradizione classica e con testi che ormai difficilmente possono collocarsi in maniera chiara all'interno degli stessi. La tradizione retorica normativa rimane saldamente classica e sulla base di questa vengono

32 Grévin, «L'ars dictaminis», 63 e nota 153.

33 Affronta il problema in ambito retorico ma relativamente al *dictamen* Camargo, «The Varieties of Prose», 61-2.

34 Jauss, H.R. «Teoria dei generi e letteratura del Medioevo». Jauss, H.R., *Alterità e modernità della letteratura medievale*. Torino, 1989, 218-56 (in partic. 224).

35 Jauss, «Teoria dei generi», 220.

36 Jauss, «Teoria dei generi», 241.

elaborati i sistemi classificatori. La complessità della situazione si riflette nei testi che si misurano con l'argomento.

1.2 La bucolica tra *historia*, *tragedia* e *comedia* (e elegia)

Poco dopo l'*ars* di Matteo di Vendôme, composta intorno al 1175, Goffredo di Vinsauf scrive il *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*;³⁷ il trattato, che risale all'ultimo quarto del secolo XII, è stato considerato a lungo la *short version* del *Tria Sunt*, anche questo un tempo attribuito a Goffredo ma che, secondo i recenti studi di Camargo, è stato scritto invece a Oxford da un autore anonimo alla fine del secolo XIV. Nel *Documentum* Goffredo, dopo avere illustrato la teoria dei tre stili e gli errori connessi a ciascuno dei tre, dispensa ulteriori precetti di varia natura: rispettare l'ordine delle parti, gestire in maniera corretta le digressioni, assicurarsi che lo stile sia uniforme e che la conclusione dell'opera sia adeguata al soggetto; infine, sulla scorta di Orazio che nella sua *Ars* tratta della commedia, dedica qualche osservazione all'argomento ma, dal momento che le commedie «*hodie penitus recesserunt ab aula et occiderunt in desuetudinem [...], illa quae ipse dicit [de comoedia], et nos de iocosa materia dicamus qualiter sit tractanda*».³⁸ Anche in questa circostanza, in cui si trova di fronte al genere, l'autore non si sofferma sul canone, ma si concentra sull'adeguamento della materia allo stile,³⁹ proprio come farà nella *Poetria Nova*: «*res comica namque recusat | arte laboratos sers mones: sola requirit | plana. [...] Si levis est animus, et res levis, et leve verbum. | [...] Seria si tractes, sermo sit serius et mens | seria, maturus*

37 Sul testo, considerato una prima versione ridotta del *Tria sunt*, si veda Camargo, «Toward» e Camargo, M. «*Tria sunt*. The Long and the Short of Geoffrey of Vinsauf's Documentum de modo et arte dictandi et versificandi». *Speculum*, 74, 1999, 935-55, entrambi raccolti adesso in Camargo, *Essays*; si veda anche Camargo, M. «In Search of Geoffrey of Vinsauf's Lost Long Documentum». *The Journal of Medieval Latin*, 22, 2012, 149-83. Già nell'introduzione alla raccolta di saggi *Essays on Medieval Rhetoric* l'autore scriveva che il *Tria sunt* non può più considerarsi - come è stato fatto fino ad ora - la *redatio maior* del *Documentum* di Goffredo di Vinsauf. Si tratterebbe infatti di un testo composto in Inghilterra, probabilmente a Oxford, alla fine del secolo XIV (VIII); si veda anche Camargo, M. «Introduction». Copeland, R.; Sluiter, I. (eds.), *Medieval Grammar & Rhetoric. Language Arts and Literary Theory, AD 300-1475*. Oxford, 2009, 670-1. Il testo del *Documentum* di Goffredo si legge in Faral, *Les arts poétiques*, 265-320; la *capitulatio* del *Tria sunt* (qui ancora attribuito a Goffredo e denominato *Long Documentum*) dal ms. Selden Supra 65, c. 72r, si legge nell'«Appendix 2» del saggio prima citato Camargo, «Toward», 193-4. Alcuni esecuti del *Tria sunt* (dai mss. Oxford, Balliol College, 263 e di Oxford, Bodl. Libr., Laud. Misc. 707) si leggono in «Appendix 2». *The Parisiana Poetria of John of Garland*. Edited with introduction, translation, and notes by T. Lawler. New Haven-London, 1974, 327-32, da cui cito i passi a testo.

38 Faral, *Les arts poétiques*, 317, § 163.

39 Si vedano i §§ 163-171 dell'edizione Faral, 317-18.

animus maturaque verba». ⁴⁰ Qualcosa di maggiormente articolato sulla teoria dei generi si trova nel *Tria sunt* che è, come appena ricordato, un testo più tardo composto a partire dal *Documentum*, in cui il capitolo 15 tratta *de generibus sermonum et de varietatibus carminum*. ⁴¹ Il contenuto di questa sezione è stato analizzato da Camargo in relazione ad altre definizioni affini rintracciate nella *Parisiana Poetria* e nei testi di *ars dictandi*. I generi del discorso individuati nel *Tria sunt* sono *dramaticum* (come le commedie di Terenzio), *erementicum* o *distinctum* (come le *Georgiche* di Virgilio) e *didascalicum* (come il *De consolatione* di Boezio), ⁴² tutti definiti sulla base della diegesi: nel *dramaticum* «auctor nihil loquitur, sed tantum persona introducta», nell'*erementicum* «auctor totum loquitur», nel *didascalicum* «tam auctor quam persona introducta loquitur». A loro volta i tre *genera dicendi* contengono come sottocategorie vari generi letterari, per esempio la storia fa parte del secondo tipo:

Historia est res gesta ab aetatis nostre memoria remota. ⁴³ [...] Sub historia multa sunt carmina vel epitalamicum [...], epichedium, [...], epitaphium, [...], heroicum, [...], elegiacum, [...] amabium quod proprietates amancium representat, bucolicum, id est pastorale, quod ostendit de cultura boum et boum custodibus; georgicum, [...], lyricum, [...] invektivum, etc. [...] Argumentum tertium genus est, et res est ficta non vera sed verisimilis, ut in eglogis et comediis. Egloga est sermo contextus de gestis vilium personarum. [...] Et est triplex, quedam enim fit in amaris reprehensionibus, et est pars satire, et tali utitur Oratius. Quedam in colloquium vilium personarum, ut in Bucolicis. Alia

40 Gallo, E. (éd). *Poetria Nova. The Poetria Nova and Its Sources in Early Rhetorical Doctrine*. The Hague-Paris, 1971, vv. 1890-924, con omissioni.

41 La *capitulatio* del *Tria sunt* si legge nell'«Appendix 2» a Camargo, «Toward», 193-4, mentre un confronto sinottico tra varie classificazioni di testi si legge nell'«Appendix» a Camargo, «The Varieties of Prose», 71-3 (la discussione del contenuto del capitolo 15 si legge a 63-4), e in Camargo, «In Search», 170-2.

42 Anche nel *Grecismus* (cap. 7, 25 ed. I. Wrobel 1887, CGMA 1) ritroviamo una scansione simile: «Sermonum genera tria sunt Graece que uocantur | Dragmaticon, hermeneticon didascalicon que, | Donatum quaeras, Aeneida bucolicon que».

43 *Inv. I 27*: «Historia est gesta res, ab aetatis nostrae memoria remota» e *Rhet. Her.*, I 12: «Historia est gesta res, sed ab aetatis nostrae memoria remota». La definizione viene impiegata anche da Maestro Bernardo nella *Summa* (Ms. Poitiers, Bibl. Mun., 213, c. 15r e Savignano, Accademia dei Filopatridi, 45, c. 20v: «Historia est rerum gestarum, vel ut gestarum conscriptio, cognite veritatis modum et ordinem gestans. Historia alia moderna, alia vetusta. Moderna est hystoria res gesta etatis presentis memoriam non excedens. Vetusta vero est ut ait Tullius: *res gesta ab etatis nostre memoria remota*, hinc est utique a narratione debet habere principium») e nel compendio delle *Introductiones, Introducendis in artem dictandi*, anonimo ma probabilmente attribuibile al suo allievo Guido, cf. Maestro Guido, *Trattati e raccolte (Modi dictaminum, VII*: «Narratio est expositio rerum gestarum et velud gestarum que ad commodum mittentis semper est applicanda», 378).

in colloquio honeste persone contra vilem, ut in Theodolo, ubi Pseustis [...] disputat contra Alathiam. Comedia large loquendo est quodlibet carmen iocosum; [...] cantus villanus de humilibus personis contextus, incipiens a tristicia et terminans in gaudio.⁴⁴

I limiti che Camargo rileva in questa scansione sono quelli che abbiamo precedentemente enunciato e che consistono nella commistione delle categorie,⁴⁵ nelle difficoltà a collocare le opere in prosa, sia antiche che moderne, in quanto si osserva una certa sovrapposizione di generi in prosa e in versi:

taking each *narrationes in negotiis* in turn, Geoffrey [...] specifies the kinds of poetry that belong to it. While fable encompasses Ovid's *Metamorphoses* and the *apologi* of Aesop and Avian, and argument the genres of eclogues and comedy, history encompasses a long and heterogeneous list of genres that ranges from epithalamium to the tragedy.⁴⁶

Anche la prossimità di commedia e ecloga è sintomatica di quanto andiamo illustrando e fa parte della ricezione medievale dei generi (ora gestita solo sul piano formale, ora attenta anche ai contenuti), foriera di numerosi fraintendimenti in sede storiografica. Dal momento che l'elemento dialogico è spesso considerato costitutivo del genere bucolico, il termine egloga,⁴⁷ di cui nel *Mittellateinisches Wörterbuch* si registrano comunque sette occorrenze, può legarsi strettamente a uno degli elementi connotativi della poesia bucolica, il canto amebeo.⁴⁸ Tale accezione si concentra sulla forma, ma non entra nel merito della definizione del genere: per gli autori medievali, infatti, può definirsi *egloga* anche un testo non bucolico, di cui si sottolinea

44 Lawler, «Appendix 2». *The Parisiana Poetria*, 332.

45 Le commedie di Terenzio appartengono al genere *dramaticum* ma come argomento rientrano nella sottosezione del discorso narrativo (contenuto nell'*erementicum*), cf. «The Varieties of Prose», 64.

46 Camargo, «The Varieties of Prose», 63.

47 Cf. *Vita Gudiana*: «*egloga* dicitur quasi *egaloga*, quia *ega* dicitur *capra*, *logos*, *sermo*; inde *egloga* dicitur *sermo de capris*» (ms. Wolfenbüttel, Herz. Aug. Bibl., Gud. Lat. c. 70, sec. IX). Nel Blaise, A. *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*. Turnhout, 1954-1967, alla voce *Ecloga* corrisponde la seguente definizione: «*Ecloga*: poème pastorale; cantationes in theatris; cantationes in carminibus; Osb. Glouc., *Deriv.*, 193: «*ecloga* = sermo de capris nam *aegos* capra dicitur». Klopsch, P. «Mittellateinische Bukolik». *Lecture médiévales de Virgile = Actes du Colloque organisé par l'École Française de Rome* (Rome, 25-28 octobre 1982). Rome, 1985, 146-56 (150).

48 Nel *Liber Glossarum Lat.* (I, 196) si legge: «*egloga*: pars carminis que definit auctor seu scriptor quasi interlocutio dramatico caractere inducitur, cantiones in carminibus».

l'aspetto dialogico o amebeo,⁴⁹ elemento distintivo anche dei testi teatrali e di quelli performativi in genere, dalla commedia al *conflictus*,⁵⁰ altra forma poetica non a caso legata allo sviluppo della bucolica mediolatina.

Come nel più tardo *Tria Sunt*, nella *Parisiانا Poetria* di Giovanni di Garlandia si propone una classificazione simile ma non identica a quella appena analizzata dei tre *genera dicendi*; nel capitolo V, in cui si discute «de speciebus narrationum», si chiarisce che «narratio comunis est prose et metro», per cui «dicendum est quot sunt genera narrationum et quot genera carminum».⁵¹ I generi del discorso anche qui sono tre: «dragmatii con idest imitativum, exagematicum idest enarrativum, micticon, et dicitur didascalicon»; e anche in questo caso vengono elencati i sottogeneri che rientrano nelle tre categorie, prima quelli in prosa poi quelli poetici. Non ci soffermiamo sul problema generale già discusso sopra,⁵² ma ci limitiamo a due osservazioni, una che riguarda la classificazione della bucolica e la seconda che concerne uno dei suoi aspetti formali. Nella serie dei *carmina*, la prima tipologia elencata da Giovanni è quella dell'epitafio (e l'esempio è tratto dall'ecloga VI), segue l'apoteosi, la bucolica, la georgica, la lirica, l'epodo, il *carmen seculare* e così via, ciascuno identificato da una breve definizione, per lo più di natura etimologica. Vengono quindi elencati i sottogeneri afferenti alle tre categorie:

item historycum aliud tragedicon, [...] aliud elegiacum, id est miserabile carmen⁵³ quod continet vel recitat dolores amancium. Elegie species est

49 Per questo motivo esistono testi medievali definiti dai propri autori *ecloghe* sulla scorta di elementi formali, senza che questi abbiano nessun contenuto propriamente pastorale, si pensi ad Amalario di Treviri (sec. IX), che probabilmente usa il termine nell'accezione teatrale per le sue *Eclogae* che descrivono minutamente la liturgia gestuale della messa (*Patrologia Latina* - d'ora in avanti PL -, vol. 78, col. 1371-1380).

50 Il rapporto tra *conflictus* e bucolica è stato oggetto di studio, si veda Stella, F. *La poesia carolingia*. Firenze, 1995; Stotz, P. «Conflictus. Il contrasto poetico nella letteratura latina medievale». *Il genere "Tenzone" nelle letterature romanze delle Origini*. A cura di M. Pedroni, A. Stäuble. Ravenna, 1999, 165-87. Secondo alcuni studiosi questo genere letterario si sviluppa dalla contaminazione di forme colte e temi popolari insieme (E. Carrara, P.H. Green), secondo altri (B.N. Hedberg, P. Godman, C. Schmidt) sarebbe un prodotto derivato esclusivamente dalla cultura scolastica, creato nella scuola e per la scuola e troverebbe i suoi paralleli e i suoi modelli in forme colte come le dispute didattiche. C. Schmidt, nel suo testo «I/2, La produzione del testo» apparso in *Il Medioevo latino*. Vol. 1 di *Lo spazio letterario del Medioevo*. A cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò. Roma, 1993, 157-69 (165), menziona una *Altercatio hiemis et estatis* di argomento affine al carme alcuiniano, datata agli inizi del XIII secolo e rammentata da Giovanni di Garlandia nella sua *Parisiانا Poetria*.

51 Lawler, *The Parisiana Poetria*, 98-101, da cui provengono tutte le citazioni latine della *Parisiانا Poetria* usate in questo contributo.

52 Si veda comunque l'analisi di Camargo, «The Varieties of Prose», 64.

53 I generi letterari bucolico, georgico, elegiaco ecc. sono definiti in base alle loro etimologie, secondo un procedimento diffuso negli enciclopedisti medievali da Isidoro in poi.

amebeum, quod aliquanto est in altercatione personarum et in certamine amancium, ut in Teodulo et in Bucolicis aliquando. Item notandum quod [...] argumentum est comedia, et omnis comedia est elegia, sed non convertitur.⁵⁴

Come è stato già rilevato,⁵⁵ anche nella *Parisiana Poetria* la bucolica è collocata insieme alla tragedia, in virtù del contenuto percepito come *reale*:

bucolic and tragedy [...] though fictitious in our sense of the word, are *historical* in the sense of *naturalistic*, while his comedy is an *argumentum* because one of the characters is a spirit. Its plot could have happened, but supernaturally; the plot of the tragedy [...] eschews the supernatural.⁵⁶

Il secondo elemento da osservare è il legame, questa volta di natura diegetica, tra bucolica, elegia e commedia sulla base della struttura amebea, una delle forme precipue della composizione pastorale, anche se non l'unica.⁵⁷ Il modello contrastivo dell'*Ecloga Theoduli*, però, rimane quello associato di preferenza alla composizione pastorale, come mostra il *carmen elegiacum*, *amebeum*, *bucolicum*, *ethicum*⁵⁸ inserito a titolo esemplificativo di adeguamento formale alla materia («sunt cognata verba et propria mar terie», *Par. Poet.*, I, 394) nel capitolo I della *Parisiana Poetria*, in cui si affronta anche la classificazione dei tre livelli stilistici (umile, medio, alto). Le quattro specificazioni di questo *carmen* esemplificativo sono interessanti per la loro ricezione medievale. *Elegiacum*: l'elegia, che nel mondo classico è prevalentemente legata all'amore, nel mondo medievale viene di preferenza associata al lamento, come risulta anche dal passo della *Parisiana poetria* al cap. V sopra citato, ma talvolta vi si ricorre semplicemente per designare la forma metrica, cioè il distico elegiaco, proprio come nel caso

54 Lawler, *The Parisiana Poetria*, 98-102, in partic. ll. 365-70.

55 Lawler, *The Parisiana Poetria*, 254, e Camargo, «The Varieties of Prose», 64.

56 Lawler, *The Parisiana Poetria*, 254.

57 Si veda *supra* il *Tria sunt*. Carrara, nella sua fondamentale monografia sulla poesia pastorale (Milano, 1909, 43), riteneva invece che per i medievali la forma dialogica bastasse a infondere un tono bucolico al componimento.

58 Nel testo Faral, E. «La pastourelle». *Romania*, 49, 1923, 204-259, rilevò affinità con la *pastourelle*, un'altra forma poetica talvolta associata all'evoluzione storica della bucolica per l'ambientazione silvestre e i personaggi del mondo pastorale. In questo caso il riferimento esplicito a Teodulo, l'interpretazione anagogica dei simboli pastorali e l'onomastica dei personaggi suggerisce un contesto palesemente bucolico e ci mostra il peso rappresentato dal modello dell'*Ecloga Theoduli*. Questo l'argomento del *carmen* come lo descrive l'autore: «Est autem materia versuum quomodo iuvenis oppressit nimpham, cuius amicus erat Coridon. Per nimpham significatur caro, per iuvenem corruptorem, mundus vel diabolus, per proprium amicum, ratio» (Lawler, *The Parisiana Poetria*, 24).

di cui stiamo discutendo.⁵⁹ *Amebeum, bucolicum*: sempre di ambito più formale che tematico è il passaggio all'amebeo, poiché tale passaggio si basa sulla struttura dialogica alternata,⁶⁰ il che permette – poiché «amant alterna camenae». Verg. *Buc.*, III, 59 – l'ulteriore transito all'ecloga bucolica, richiamata nel testo anche da motivi tematici come l'ambientazione pastorale, le ninfe, l'onomastica. *Ethicum*: l'ultimo aggettivo è probabilmente condizionato dall'interpretazione premessa al carne e dall'ultimo distico.⁶¹ Infatti di questo testo bucolico esemplificativo, chiaramente ispirato a Theodulo, Giovanni di Garlandia propone un'esegesi allegorica in chiave anagogica per cui, anche se il problema del sovrasenso non viene poi discusso in ambito teorico, ci mostra quale dovette essere la fruizione dei testi bucolici all'interno delle scuole e quanto l'archetipo del *Tityrus Christianus* sia stato influente nella ricezione della bucolica medievale.

1.3 I livelli stilistici

Faral, nel suo testo sulle *arts poétiques*, aveva dedicato il capitolo III all'ornamento dello stile, sottolineando come tutti gli autori da lui analizzati vi si soffermassero diffusamente all'interno delle loro opere: Matteo di

59 Nell'accezione formale usano il termine *Beda* (*De arte metrica*: PL, vol. 110, col. 0156a; *Historia Ecclesiastica*: PL, vol. 95, col. 0204b; 02090b), Rabano Mauro, Matteo di Vendôme (nell'*epilogus auctoris* della sua parafrasi metrica a Tobia: PL, vol. 205, col. 0977c) e altri, cf. Bartoli, E. «La bucolica mediolatina e la ricezione dell'elegia classica». *Transformation literarischer Modelle. Antike Bukolik und Liebeselegie und ihre réécriture in der frühen Neuzeit*. Herausgegeben von I. Weiss, A. Hernández. Königshausen & Neumann.

60 La definizione formale del canto amebeo si trova in numerosi passi di Servio all'ecloga III (28; 59; 66) e VII (5; 20; 25). Sempre nell'accezione di *alternis* si legge nel secondo dei Mitografi Vaticani (cap. 274): «*amoebium carmen est quociens aliqui canunt et equali uersuum numero utuntur*»; riferito alla prosa e non a un *carmen* si trova nella *Mentio de litteris amoebis Costantini et s. Antonii monachi*, PL VIII, col. 0551. Lawler (*The Parisiana Poetria*, 223) nota *ad litt.* I, 396, allude, per entrambi i luoghi della *Parisiana poetria*, a una paretimologia che farebbe derivare *amoebus* dal verbo *amo*: «Yet both here and there he clearly derives from the word *amo*; it is uncertain whether the incorrect spelling (it should be *amebeum* in ML) is the cause or the effect of that mistaken etymology». La paretimologia a cui lo studioso fa riferimento non si trova nei Database della PL né in quello dei MGH; il termine non è definito nelle *Derivationes* di Uguccione né in quelle di Osberno; il riferimento potrebbe però essere influenzato dalla tradizione delle ecloghe virgiliane, in cui il canto amebeo ha un contenuto amoroso, e dall'*Ecloga Theoduli*, più vicina al *conflictus*. Si veda comunque un passo del *Commentum in Theodulum* di Bernardo di Utrecht (*Accessus ad auctores*, 63, ll. 120-22): «*elegiacum id est miserabile, ab elegos id est misera, vel Elegia puella tractum, que de suis conquerens amatoribus hoc usa est*». Come motivo sotterraneo di questa implicita giustapposizione tra elegia e bucolica si consideri anche la connotazione amorosa dell'elegia classica, e la percezione della bucolica quale *lascivia carmina* che attraversa tutto il medioevo da Gregorio a Giovanni di Salisbury.

61 «*Sic caro mechatur, Ratio dum subpediatur | Est Mundus Mechus, Carnis inane decus*», (Lawler, *The Parisiana poetria*, I, 455-6).

Vendôme gli riserva due capitoli su quattro, Goffredo di Vinsauf la metà del *Documentum* e più di 1.200 versi della *Poetria*, Everardo il Germanico oltre 200 versi del *Laborintus*, Giovanni di Garlandia i capitoli II e IV del suo trattato. Il noto studioso francese scriveva che l'argomento era derivato dalla retorica classica (*Rhet. Her.*, IV, 8) e che lo si poteva leggere anche in Isidoro,⁶² così come l'associazione dei tre livelli stilistici alle tre opere virgiliane si trova già nei commentatori antichi; ma poi acutamente osservava che nel medioevo «ce qui [...] était affaire du style est devenu [...] affaire de dignité sociale: c'est la qualité des personnes et non plus celle de l'élocution, qui fournit le principe de classification».⁶³ L'articolata trattazione che gli autori fanno in proposito comincia dalla definizione di stile alto, medio, basso e dal loro riferimento alle tre opere virgiliane, come si legge nel *Documentum* di Goffredo (III, 145)⁶⁴ e nella *Parisiana Poetria* dove, nel capitolo II, viene illustrata la famosa *Rota Vergilii*, in cui ai tre stili, esemplificati da *Bucoliche*, *Georgiche* e *Eneide*, vengono anche associate le *similitudines et nomina rerum*:⁶⁵ i luoghi, le piante, gli attributi, l'onomastica adeguata a ciascuno dei tre *situs*. L'argomento è noto, per cui ci limitiamo alle conseguenze esegetiche relative alla bucolica: il ricorso alle ecloghe virgiliane rappresenta essenzialmente un problema di adeguamento dello stile alla materia trattata e al rango sociale degli interlocutori, lezione già fondamentale nei trattati epistolografici. I testi virgiliani, notissimi ai fruitori dei manuali, non sono usati per identificare il genere letterario in sé (pastorale, didascalico, epico) bensì l'espressione («unde secundum ordinem quem servat Virgilius, hoc carmen [bucolicum] debet esse primum, quia in eo observatur humilis stilus»),⁶⁶ sulla base della quale viene scelta anche la materia (in questo caso *custodia boum*).

Una certa 'indifferenza' verso il *genus* si osserva ancora una volta nell'uso delle citazioni dalle *Bucoliche* inserite nelle *poetriae*: non solo sono relativamente poche, ma soprattutto non sono connotate sul piano dei contenuti e vengono usate per esemplificare il singolo fenomeno, metrico o linguistico, proprio come nei trattati grammaticali antichi e tardo antichi.⁶⁷

62 Isidorus Hispalensis, *Etymologiae*, PL, LXXXII, col. 133b: «De trimodo dicendi genere. Dicenda sunt quoque submissa leviter, incitata graviter, inflexa moderate. Hoc est enim illud trimodum genus dicendi: humile, medium, grandiloquum. Cum enim magna dicimus, granditer proferenda sunt; cum parva, subtiliter; cum mediocria, temperate».

63 Faral, *Les arts poétiques*, 88.

64 *Documentum*: «in *Bucolicis* humili, in *Georgicis* mediocri, in *Eneyde* grandiloquo», Faral, *Les arts poétiques*, 312 § 145.

65 Lawler, *The Parisiana Poetria*, 38-40.

66 Lawler, *The Parisiana Poetria*, 24, vv. 398-400.

67 Le citazioni dalle *Bucoliche* virgiliane usate in questo genere di testi sono spesso decontestualizzate, come nei testi dei grammatici tardo-antichi (cf. *Corpus Grammaticorum*

Esiste insomma una certa oscillazione nell'uso dei tre parametri classificatori del testo: 1) solo la forma; 2) la forma insieme alla materia; 3) la forma insieme alla materia e al destinatario. La classificazione su base esclusivamente formale è prioritaria nella retorica classica; l'adeguamento di materia e forma è avvertito con maggior urgenza dai medievali; la coerenza di forma e materia al livello sociale del destinatario è invece una esigenza in un certo modo nuova e medievale, rafforzatasi nella retorica tramite il *dictamen*.

Sembra quindi che gli autori di *poetrie* usino le opere di Virgilio su vari piani: in senso emblematico e fortemente connotato per esemplificare la qualità dell'espressione e il suo relativo adeguamento tematico e sociale (*Rota Vergilii*); in modo assolutamente decontestualizzato quando estrapolano le citazioni per motivi di ordine formale (metrico o grammaticale); in modo *canonico*, quando le inseriscono nelle poche discussioni sui generi, collocando la bucolica ora con la tragedia (su base tematica), ora con la commedia, l'elegia e il carme amebeo (su base formale). L'appartenenza al genere letterario, che è per la sensibilità moderna quello decisivo, risulta invece scarsamente qualificante per gli artigiani medievali, da qui le oscillazioni che abbiamo rilevato nelle classificazioni e le numerose riserve storiografiche del secolo scorso,⁶⁸ ormai parzialmente superate, relative all'esistenza di un genere bucolico medievale.

2 Riflessioni retoriche e corrispondenze bucoliche

La poesia bucolica è praticata nel medioevo con una certa assiduità anche prima del noto carteggio tra del Virgilio e Dante, che inaugura la stagione delle *corrispondenze bucoliche*, secondo la felice definizione del Carrara.⁶⁹ Le peculiarità dei testi pastorali mediolatini composti tra il IX e il XII secolo, il dibattito sul loro statuto bucolico e la definizione del *corpus*,

Latinorum: <http://bibliotheque.univ-paris-diderot.fr/node/286>); si veda ad esempio Matteo di Vendôme, *Ars*, IV, 8; III, 42; I, 106; IV, 11 ecc.; Giovanni di Garlandia, *Parisiense Poetria*, V, 115; V, 248; VII, 1225 ecc.

⁶⁸ Esemplare il contributo stilato da Brugnoli, G. per s.v. «Ecloghe, Tradizione Medievale». *Enciclopedia Virgiliana*. Roma, 1980, 1: 576-80, ma si vedano anche i problemi classificatori di Carrara, E. *La poesia pastorale*. Milano, 1909, o il recente volume a cura di Lorenzini, *La corrispondenza bucolica*. Una sintesi del dibattito europeo sul tema si legge in Bartoli, E. «La bucolica mediolatina e la ricezione dell'elegia». Weiss, I.; Hernández, A.A. (Hrsgg.), *Transformation literarischer Modelle. Antike Bukolik und Liebeselegie und ihre Réécriture in der frühen Neuzeit. Internationale Tagung, Johannes Gutenberg Universität (Mainz, 28-29 November 2014)*. Königshausen & Neumann, 183-202, in partic. 183-5.

⁶⁹ Carrara, *La poesia pastorale*. Accenna velocemente al problema Kegel-Brinkgreve, E. *The Echoing Woods. Bucolic and pastoral from Theocritus to Wordsworth*. Amsterdam, 1990, 186 e nota 112.

secondo precisi parametri tematici e formali, sono stati sinteticamente illustrati da chi scrive in altre sedi,⁷⁰ per cui conviene adesso limitarsi a eventuali accenni funzionali a quanto andiamo discutendo. Tra le bucoliche composte prima del secolo XIV, l'unica che godette di una certa notorietà fu l'*Egloga Theoduli*, inserita da Corrado di Hirsau nel *Dialogus super auctores* in sostituzione delle bucoliche virgiliane che, grazie alla loro sintassi abbastanza accessibile, rivestivano da secoli un fondamentale ruolo didascalico.⁷¹ La preferenza accordata al misterioso Theodulo riposa, con alta probabilità, sul carattere confessionale dell'ecloga, che inscena uno scontro tra Menzogna (pagana) e Verità (cristiana), come sembrano confermare i passi riportati in precedenza dalla *Parisiana Poetria* e dal *Tria sunt*. Corrado di Hirsau, a cui dobbiamo l'*accessus*⁷² al testo, non si dilunga sui problemi costitutivi del genere bucolico, mentre Bernardo di Utrecht (sec. XII ex.), che ne redige il *Commentum*, offre qualche informazione più circostanziata, elencando i temi che animeranno da lì al sec. XV il dibattito sulla poesia bucolica. Le prime informazioni riguardano i *genera carminum*: inizialmente definisce il *carmen* bucolico (etimologia e cesura bucolica),⁷³ poi ci informa che le specie di *carmen* sono molte.⁷⁴ Legata all'aspetto tematico è invece la tripartizione in *fabula*, che tratta di *res fictae*, *historia*, che tratta di *res gestae*, e «argumentum, quodammodo res ficta que tamen fieri potest, ut in comedis. [...] Hec tria in Theodolo possunt inveniri». Come si vede le scansioni e la terminologia di matrice classica sono già quelle che si leggeranno nelle *poetrie* (*fabula*, *historia*, *argumentum*), così come simili sono i problemi classificatori già rilevati, infatti anche secondo Bernardo la bucolica può indifferentemente passare dall'uno all'altro dei tre anche all'interno dello stesso componimento.⁷⁵

70 Bartoli, E. «Il *Bucolicum carmen* di Petrarca e la tradizione della bucolica mediolatina». *Per il Petrarca latino. Opere e traduzioni nel tempo. Seminario conclusivo del Prin 2010-2011* (Siena, 5-6 aprile 2016). In corso di stampa.

71 Il testo ebbe una diffusa fruizione scolastica e infatti era inserito anche tra *Octo Auctores*; come tale fu citato anche da Rabelais. Woods, *Classroom*, 215, 218, 224, ricorda vari codici in cui il testo è associato alla *Poetria Nova* proprio per l'uso didascalico.

72 Si cita dall'edizione Huygens, *Accessus ad auctores*, rispettivamente per *Conradus* 93-4; per *Bernardus* 55-9.

73 «Carminis qualitas bucolicon est, id est pastorale, a digniori parte tractum id est boum custodia [...]. Hinc bucoliceptomen vocatur versus ubi post quatuor pedes nichil de sententia remanet, qui sepe in bucolicis reperitur» (Bernardo di Utrecht, *Commentum*, 61).

74 Esiste il *carmen* «comicum, quo privatorum facta representantur [...], tragicum, quo publicae res depinguntur, [...], satiricum, quod communiter vitia reprehendit», il lirico, l'apologetico e così via (Bernardo di Utrecht, *Commentum*, 61-2). La distinzione di tragico e comico è ancora una volta diversa rispetto a quelle già analizzate.

75 «Hec tria in Theodolo possunt inveniri: argumentum est a principio usque Primus Creteis, fabula autem et historia donec prope finem, ubi et argumentum esse videtur», (Bernardo di Utrecht, *Commentum*, 63, ll. 140-4).

Altri aspetti trattati da Bernardo sono la *dispositio* (che riguarda l'*ordo naturalis* o *artificialis*), l'allegoria – che dovrebbe essere saltuaria nella poesia bucolica –,⁷⁶ i tre livelli stilistici, presentati già secondo la scansione ternaria canonica che li associa alle tre opere virgiliane⁷⁷ e infine i tre *characteres* (*enarrativum*, *dramaticum*, *mixtum*). In relazione alla diegesi Theodulo, secondo Bernardo, si serve del terzo tipo, il *mixtum*: non è quindi la forma dialogica o amebea, secondo il commentatore, che connota immediatamente un'ecloga bucolica. Tranne il testo di Bernardo, nessuna riflessione teorica sul genere pastorale ci è pervenuta riguardo a Metello di Tegernsee o a Marco Valerio – la cui collocazione cronologica nel secolo XII non è ancora accertata – per cui si può dire che, dopo l'*Ecloga Theoduli*, la *Corrispondenza* inauguri un periodo di intensificata attenzione al genere pastorale, che conoscerà anche nel secolo successivo un notevole incremento, sia per quanto riguarda la produzione poetica che, in misura minore, il dibattito sul canone.

Il clima culturale dell'ineunte secolo XIII è stato ampiamente tratteggiato da numerosi studiosi, con le università italiane nel pieno del loro sviluppo e il transito di maestri che garantisce la *traslatio studii* (e *librorum*), di cui si è convinti abbia beneficiato anche Dante.⁷⁸

2.1 Dante, del Virgilio e la poetica degli stili

Della biblioteca dell'Alighieri, a differenza di quanto accade per Petrarca o Boccaccio, abbiamo un'idea solo indiretta, ma certo il giudizio di Mengaldo sembra ancora da sottoscrivere: un'impressione di letture che «valicano Firenze in direzione di Bologna e si allacciano pure alle fondamentali *poetrie* transalpine, una cui larga conoscenza è, in generale, meglio supponibile nei paraggi della cultura bolognese che di quella fiorentina».⁷⁹ Abbiamo

76 «Bucolici enim carminis non est teste Servio ubique allegoriam habere» (Bernardo di Utrecht, *Commentum*, 64, ll. 166).

77 Si veda Bernardo di Utrecht, *Commentum*, 64, ll. 166-170.

78 Tra i contributi recenti dedicati all'argomento Gargan, L. «Per la biblioteca di Dante». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 186, 2009, 161-93, e Canfora, L. *Gli occhi di Cesare. La biblioteca latina di Dante*. Roma, 2015 (centrato sugli autori classici). Si vedano gli interessanti rilievi di Woods sulla tendenza dantesca all'autocommentario, Woods, *Classroom*, 121-129 *passim*, e Woods, M.C. «A Medieval Rhetoric goes to school – and to the Univera sity: the Commentaries on the *Poetria Nova*». *Rhetorica*, 9, 1991, 55-65 (in partic. 62-64).

79 Mengaldo, P.V. «Introduzione». Dante Alighieri, *Introduzione e testo*. Vol. 1 di *De vulgari eloquentia*. Padova, 1968, 46, e la voce «stili, Dottrina degli» (*Enciclopedia Dantesca*) sempre curata dallo studioso. Si vedano anche il commento con gli apparati della edizione del *De vulgari eloquentia* curata da M. Tavoni in Dante Alighieri, *Opere*, edizione diretta da M. Santagata. Milano, 2011, 1: 1065-547 (intr. 1065-116), e quello di E. Fenzi, in Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*. Vol. 3 di *Le opere*. Salerno, Roma, 2012, XIX-LXII.

già accennato a letture accademiche fatte in zona emiliano-padana sulla *Poetria Nova* intorno alla fine del secolo XIII e Woods conferma la precoce diffusione del testo in Italia, con almeno dieci codici del XIII secolo;⁸⁰ il fatto che Brunetto Latini mostri di avere conoscenza sia del testo di Goffredo⁸¹ che dell'*ars dictandi*⁸² getta luce anche sulla formazione dantesca, in cui possiamo ragionevolmente includere almeno la *Poetria Nova*⁸³ e l'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme.⁸⁴

Le riflessioni dantesche relative alla lingua e ai generi letterari sono già state ampiamente analizzate dagli studiosi, poiché investono direttamente la composizione del suo *opus maius*, la *Commedia*, e proprio collegata a quelle riflessioni sembra l'idea della risposta bucolica inviata al del Virgilio, che aveva chiesto a Dante un'epica latina con cui avrebbe potuto

80 Woods, *Classroom*, 95; sulla diffusione della *Poetria Nova* presso i circoli preumanistici cf. anche il precedente contributo di Woods, «A Medieval Rhetoric».

81 Si veda Bertini, F. «Da Cicerone alla *Poetria Nova* di Geoffroy de Vinsauf». *Papers on Rhetoric*, 21-42 (in partic. 22 e nota 6).

82 Alessio, G.C. «Brunetto Latini e Cicerone (e i dettatori)». *Italia Medioevale e Umanistica*, 22, 1979, 123-69, ora in Alessio, *Lucidissima dictandi peritia*, 13-76 (in partic. 16-17 e n. 15 su ipotetici contatti scolastici tra Bene da Firenze e Brunetto Latini e 17 n. 20 su coincidenze tra il *Candelabrum* e l'*Ars Versificatoria*). Sulle analogie tra Bene e la *Poetria Nova* si veda l'edizione del testo a cura di Alessio, G.C. Firenze, 1983, e Camargo, «Toward», 180-1.

83 Non si esclude ma è necessaria cautela circa la possibile conoscenza della *Parisiana Poetria* e del *Documentum* da parte di Dante, entrambe opere dalla complessa tradizione. Per Giovanni di Garlandia si veda Marguin-Hamon, E. «Tradition manuscrite de l'œuvre de Jean de Garlande». *Revue d'histoire des textes*, n.s., 1, 2006, 189-257 (in partic. 229-31), che ne ha studiato la tradizione testuale complessiva: secondo la studiosa la diffusione della *Poetria* (che consiste di soli 4 manoscritti completi più 9 parziali) avviene in due modalità: completa (mss. Cambridge, Univ. Lib., LI. I. 14 del sec. XIV; Oxford, Bod. Lib., Miscellanea D 66, sec. XIV; München, Bayer. Staatsb., Clm 6911 del sec. XIII-XIV; Bruges, Stadsbibl., 546) e solo la parte sul *dictamen* (i 9 codici di area franco-germanica e piuttosto tardi, XIV-XV secolo). Tra i quattro testimoni completi il codice di Bruges è l'unico recante il corpus garlandiano; quello più interessante per il nostro argomento è invece il codice monacense (vedi il *Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Regiae Monacensis*. München, 1868-1881, 3: 127), che contiene, tra altri testi dittaminali, anche un trattato grammaticale attribuito a Bene di Firenze, il *Cedrus Libani* di Bono da Lucca e l'*ars* di Rodolfo di Tours. Complessa è anche la tradizione del *Documentum*: nella scheda CALMA IV/2 su *Gaufridus de Vinosalvo* (red. J.-Y. Tillet, Firenze, 2012, 129-33) e nel contributo di Camargo, *Tria sunt*, 939, i codici del *Documentum* anteriori al sec. XV sono solo due, il ms. Cambridge, Corpus Christi College 217 (Lib. ab Al. 1) [sec. XIII terzo quarto], cc. 209r-218r, e il ms. Glasgow, University Library, Hunterian Museum 511 (V.8.14) [ca. 1225], cc. 46r-67r; in Camargo, «In Search», 168, viene aggiunto anche il ms. frammentario Lincoln, Lincolnshire Archives Office, Muniments of the Dean and Chapter Di/20/3, cc. 41r-42v del sec. XIII. Il ms. di Glasgow contiene anche la *Poetria Nova*, il trattato di Matteo di Vendôme e quello di Gervasio di Melkley (cf. Camargo, *Tria sunt*, 939, e Woods, *Classroom*, 295). Secondo Camargo, *Tria sunt*, 939, il *Documentum* sembrerebbe avere avuto una circolazione limitata all'Inghilterra.

84 Si vedano i numerosi *loci similes* segnalati nella recente edizione coordinata da Santagata, *ad indicem* s.n. *Matteo di Vendôme*. Per l'elenco dei testimoni si veda l'edizione Munari, *Mathei Vindocinensis Opera*, 38.

ottenere la laurea poetica, lasciando intendere che il volgare non fosse lingua adatta a veicolare contenuti alti. La *Corrispondenza* si inserisce quindi nel vivo della poetica dantesca e in una fase avanzata della composizione della *Commedia*.

I passi teorici in cui Dante parla esplicitamente delle *Bucoliche*, com'è noto, sono pochissimi: il primo è in *Purgatorio*, XXII, 57, dove Virgilio è definito *cantor de' bucolici carmi*,⁸⁵ l'altro è contenuto nella lettera a Cangrande.⁸⁶ Qui, spiegando il significato del titolo del suo poema (la *Commedia*), Dante sottolinea la materia e lo stile che il genere della commedia prevede, mostrando come l'argomento sia coerente con quanto previsto dalle norme retoriche riguardo allo stile: «si ad modum loquendi, remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et mulierculae communicant. Et sic patet quare Comedia dicitur». Immediatamente di seguito scrive: «sunt et alia genera narrationum poetiarum, scilicet carmen bucolicum, elegia, satira et sententia votiva, ut etiam per Horatium patere potest in sua *poetria*; sed de istis ad presens nil dicendum est» (§ 10). Non ci addentriamo sui problemi relativi alla lettera dantesca, in cui sono state rilevate alcune differenze nel trattamento della materia degli stili rispetto al *De vulgari eloquentia*.⁸⁷ L'epistola, su cui pesa ancora il dubbio attributivo, discuterebbe la teoria degli stili in maniera meno argomentata rispetto ai trattati ma, soprattutto, sembrerebbe concentrata più sulla definizione di tragedia e sull'opposizione al modello mussatiano che su una teoria generale dei *genera dicendi* (in ogni caso la bucolica, in questa sede, è deliberatamente trascurata).⁸⁸ Più importante per quanto andiamo discutendo, anche se non riguarda direttamente la poesia bucolica, è un noto passo del *De vulgari eloquentia* (II, iv, 5-7) in cui, richiamandosi esplicitamente a Orazio, Dante consiglia di scegliere la materia, quindi

85 Il noto luogo dantesco è valorizzato da Albanese, G. *Egloge*, che ha curato il testo della *Corrispondenza* nell'edizione delle opere di Dante coordinata da Santagata, Milano, 2014, (1606-1608): secondo la studiosa questo è un passaggio cruciale per l'investitura della poesia bucolica al rango della tragedia, sulla scorta di *Bucoliche*, VI, 1-8 e di *Eneide*, VI.

86 Per i legami della *Corrispondenza* con la *Divina Commedia* cf. Sarteschi, S. «L'Epistola a Cangrande della Scala. Osservazioni sul titolo *Comedia* e sulla polisemia del poema». Sarteschi, S. (a cura di), *Per la Commedia e non per essa soltanto*. Roma, 2002, 25-77, che studia le informazioni contenute nella lettera a Cangrande alla luce della produzione coeva all'epistola, e quindi alle *Ecloghe* e al *Paradiso*.

87 Si veda ancora Mengaldo, «Introduzione», e le sue osservazioni sulla definizione della *Commedia*, per cui l'epistola è stata convenzionalmente usata. Sulla *Lettera a Cangrande* si veda la Tavola rotonda dedicata al tema negli atti del convegno *Medieval Letters*.

88 Si vedano i già ricordati contributi di Mengaldo e quelli di Ricklin, T. «Indagine su un disguido epistolare. L'Epistola a Cangrande fra Verona e Padova» e di Casadei, A. «Essential Issues Concerning the Epistle to Cangrande», entrambi in Høegel, Bartoli, *Medieval Letters*, rispettivamente alle 369-79 e 381-92.

propone una triplice alternativa stilistica per trattarla,⁸⁹ *tragice, comice elegiace*. L'interesse e la complessità del luogo dantesco hanno già suscitato tentativi ermeneutici che rendano conto dell'accostamento – comunque non inedito nella retorica medievale –⁹⁰ di commedia, tragedia ed elegia. Mengaldo,⁹¹ che è stato tra i primi a tratteggiare una convincente contestualizzazione del passo nelle teorie retoriche medievali, ricorda – tra le altre cose – l'estensione dei termini commedia e tragedia ad ambiti non esclusivamente teatrali e sottolinea l'oscillazione, che abbiamo più volte rilevato, delle definizioni stilistiche che si basano ora sull'*ornatus* e ora sul contenuto (come accadrebbe qui per l'elegia). Tra gli studi più recenti in proposito, oltre all'importante contributo di Carrai⁹² sul Dante elegiaco, incentrato però sulla *Vita Nova*, Fenzi,⁹³ nel suo commento al *De Vulgari Eloquentia*, collega l'elemento elegiaco al modello boeziano della *Consolatio*, insiste sul rifiuto dantesco di cedere a tentazioni lamentose (*scil. elegiache*) e per questo richiama all'attenzione un passo del trattato in cui il poeta sembra contrapporre tragedia ed elegia⁹⁴ nel trattamento dei *magnalia*. Anche Tavoni sottolinea la sostanziale bipolarità che si rileva nel testo (tragedia/commedia), «concentrato sullo stile tragico, [...] cioè su

89 «Deinde in hiis que dicenda occurrunt debemus discretione potiri, utrum tragice, sive comice, sive elegiace sint canenda. Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum. Si tragice canenda videntur, tunc assumendum est vulgare illustre, et per consequens cantionem [oportet] ligare. Si vero comice, tunc quandoque mediocre quandoque humile vulgare sumatur; et huius discretionem in quarto huius reservamus ostendere. Si autem elegiace, solum humile oportet nos sumere. 7. Sed ommittamus alios, et nunc, ut conveniens est, de stilo tragico pertractemus. Stilo equidem tragico tunc uti videmur, quando cum gravitate sententie tam superbia carminum quam constructionis elatio et excellentia vocabulorum concordat».

90 Oltre a quanto già esposto sulla *Parisiiana Poetria* si veda anche la glossa al v. 5 del *Laborintus* citata da Faral, *Les Arts poétiques*, 337, dal ms. Paris, Bibl. Nation. de France, Lat. 18570: «Elegia est descriptio carminum tractantium de miseris et versu pentamentro et exámetro scribitur. Comedia est secundus modus scribendi et est descriptio carminum de conviviis. Tragedia est tertius modus et est descriptio carminum de gestibus regum ut in Alexandro».

91 Cf. Mengaldo, P.V. «L'elegia umile» (*De vulgari eloquentia*, II, iv, 5-6). *Giornale storico della letteratura Italiana*, 143, 1966, 177-98, e Mengaldo, P.V. s.v. «stili, Dottrina degli». *Enciclopedia Dantesca*. Roma, 1976, 5: 435-8. Lo studioso percorre in maniera sintetica ma esaustiva le fonti medievali sugli stili, soffermandosi principalmente sui problemi posti dai testi danteschi. I riferimenti al *Documentum* di Goffredo e alla *Parisiiana Poetria*, di cui abbiamo trattato, sono coerenti col problema discusso. Sul primo testo retorico si veda la già citata scheda di CALMA curata da J.-Y. Tillette. Per la *Parisiiana Poetria* si veda Marguin-Hamon, *Tradition manuscrite*. Dante sembra usare un sistema di classificazione derivato da motivi di poetica soggettiva.

92 Carrai, S. *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la Vita Nova*. Firenze, 2006.

93 Dante Alighieri, *Le opere*, vol. 3, in particolare XXXVII-IX dell'introduzione all'opera.

94 *VE*, II, xii, 6: si tratta delle canzoni di alcuni poeti bolognesi che userebbero il settenario al posto dell'endecasillabo.

ciò che è di pertinenza del volgare illustre» e sulla sostanziale estraneità dantesca alla tragedia/commedia/elegia,⁹⁵ definita nel testo in termini «non formali, ma contenutistici o tonali, molto più restrittivi».⁹⁶ Come già Fenzi, anche Tavoni ricorda il passo al capitolo II, xii, l'unico di tutto il trattato in cui la categoria elegiaca verrebbe messa in opera,⁹⁷ ma per prenderne le distanze. Sul piano teorico l'argomento non ha ulteriori riprese, ma la *Corrispondenza* sembra implicitamente ritornare sul tema, come vedremo tra poco, prospettando una soluzione diversa.

Al pari di Dante, nemmeno il suo corrispondente, il del Virgilio, ha lasciato sostanziali riflessioni teoriche sul genere bucolico: durante la sua attività nello *studium* bolognese si era a lungo impegnato nell'arte del commento ai testi classici; sappiamo che dedicò i suoi sforzi ai testi virgiliani, esercizio che gli valse il nome, anche se ci rimangono solo le glosse alle opere ovidiane, composte secondo una prassi già sperimentata da Arnolfo di Orléans e seguita poi da Giovanni di Garlandia, i cui *Integumenta Ovidii* rappresenterebbero «l'ipotesto delle *Allegorie*».⁹⁸ Assecondando la moda

95 «Nella corrispondenza tra Cino e Onesto [...] quest'ultimo aveva criticato Dante come 'quei che sogna e fa spiriti dolenti', intendendo con ciò probabilmente criticare la *Vita Nova*. E la *Vita Nova*, in effetti, poteva essere interpretata come elegiaca» (Dante Alighieri, *Opere*, 1: 1111).

96 Dante Alighieri, *Opere*, 1: 1105.

97 Lo studioso si chiede «se lo stile elegiaco, allotrio com'è rispetto al tragico e al comico [...] non stia a rappresentare, nel *De vulgari*, il rischio di una caduta stilistica sempre in agguato nella lirica d'amore. [...] Dante potrebbe avere introdotto e usato questo concetto per scrollare da sé la critica che gli era venuta dall'ambiente bolognese» (Dante Alighieri, *Opere*, 1: 1111).

98 Dante Alighieri, *Opere*, 2, edizione diretta da M. Santagata. Milano, 2014, 1666. Sulla tradizione degli *Integumenta* si veda Marguin-Hamon, *Tradition manuscrite*, 228. L'edizione del testo è di Ghisalberti, F. «Giovanni del Virgilio espositore delle *Metamorfosi*». *Giornale Dantesco*, 34, 1933, 1-110 (a cui si deve anche l'edizione degli *Integumenta* di Giovanni di Garlandia. Milano-Messina, 1933); per una bibliografia più recente sul del Virgilio si veda Bisanti, *Suggestioni*, 5 e nota 12; Ferretti, M. «Boccaccio, Paolo da Perugia e i Commentari ovidiani di Giovanni del Virgilio». *Studi sul Boccaccio*, 35, 2007, 85-110, e Cotza V. «Le Allegorie ovidiane di Giovanni del Virgilio tra studia lombardi e corti rinascimentali». Albanese, G. et al. (a cura di), *Il ritorno dei classici nell'Umanesimo. Studi in memoria di Gianvito Resta*. Firenze, 2015, 195-209. Sono molto limitati i *loci similes* che Albanese rileva tra la *Corrispondenza* e i testi di Giovanni di Garlandia. Sul passo di *Eg.*, I, 47-8, per cui Albanese in Dante Alighieri, *Opere*, 2: 1687, indica affinità con i *Synonyma* (segnalato anche dal *Du Cange: Synon.*, 75-9, «amnis... a quo mediamna creatur», s.n.), si veda Marguin-Hamon, *Tradition manuscrite*, 192, secondo cui l'opera è «manifestement inauthentique malgré les ressemblances [...] avec des textes [...] de Jean et [...] est sans doute antérieur à la production littéraire et normative de Jean de Garlande». Sul luogo delvirgiliano, piuttosto diffuso, si veda anche Prisciano («Ex diversis quoque casibus solent derivativa simul et composita fieri, ut a medio terrae mediterraneus et a medio amnis mediamna», *Inst.*, GL Keil, 3, lib. 17, 182, lin. 7), e Everardo di Béthune (*Grec.*, CCL cap. 10, 81, v. 140 e cap. 12, 127, v. 446). Sull'attività esegetica delvirgiliana si veda il già citato contributo di Alessio, *I trattati grammaticali*, in partic. 160-3.

del tempo,⁹⁹ sappiamo che il del Virgilio era solito intrattenere relazioni epistolari di tipo letterario e proprio a un'iniziativa di questo genere si deve la genesi della *Corrispondenza*, il carteggio che impegnò Dante negli ultimi mesi di vita e che rappresenta una discussione sulle rispettive concezioni di poetica, sul ruolo anche sociale e politico della poesia e sull'uso della lingua adatta a veicolarla.¹⁰⁰ Lo scambio epistolare, a cui Dante sceglie di non sottrarsi, ha sullo sfondo lo *studium* bolognese e i dettatori,¹⁰¹ l'incipiente umanesimo padovano, l'incoronazione del Mussato, il desiderio dantesco di ottenere un plateale riconoscimento poetico per la *Commedia* e, contestualmente, il suo rifiuto dell'epica latina lucanea,¹⁰² che aveva guadagnato al Mussato la corona d'alloro. La bucolica virgiliana con cui Dante risponde all'epistola metrica del suo interlocutore,¹⁰³ sia o meno scientemente latrice di una proposta letteraria avanguardistica,¹⁰⁴ non è avulsa dalle riflessioni di poetica precedentemente accennate. La trovata di Dante guadagna subito consensi, primo fra tutti quello del suo interlocutore che risponde a sua volta con un'ecloga di imitazione virgiliana.

99 Il *magister* sembra occupato su tutti i fronti che le nuove istanze culturali suggerivano: oltre all'attività esegetica legata al ruolo nello *studium* e ai carteggi letterari si veda l'allusione al *civile carmen* di *Eg.*, III, 27-8, su cui cf. Feo, M. «Tradizione latina». Asor Rosa, A. (a cura di), *Le questioni*. Vol. 5 di *Letteratura Italiana*. Torino, 1986, 311-78 (316-17), e Cecchini, E. «Il frammento epico di Giovanni del Virgilio», ora in Cecchini, E. *Scritti minori di filologia testuale*. Urbino, 2008, 285-93.

100 Si veda Albanese in Dante Alighieri, *Opere*, 2: 1600-2, che evidenzia le allusioni delvirgiliane al *De vulgari* di Dante (in particolare circa la preminenza assegnata al latino in virtù della sua stabilità grammaticale - Tavoni ricorda però il superamento di questa concezione. Sul problema, approfondito sul piano retorico e inquadrato nelle teorie coeve, si veda Alessio, G.C. «La grammatica speculativa e Dante». *Lucidissima dictandi peritia*, 127-44, in partic. 133 e 137-42), l'uso dell'*ars poetica* di Orazio come terreno comune, l'ombra del Mussato, il poeta laureato che Dante «non poteva più fingere di ignorare» (Dante Alighieri, *Opere*, 2: 1602).

101 Bene da Firenze e Guido Faba, si vedano i già ricordati i contributi di G.C. Alessio in proposito (Alessio, «Brunetto»; Alessio, «I trattati», ora raccolti in Alessio, *Lucidissima dictandi peritia*, rispettivamente alle 13-76 e 77-126).

102 La «moda dirompente del secolo», Albanese in Dante Alighieri, *Opere*, 2: 1607. La studiosa interpreta il ricorso dantesco alla bucolica come una proposta di rottura, una poesia latina di alto profilo alternativa all'epopea tragica praticata dal Mussato.

103 Si veda Martellotti, G. «Dalla tenzone al carme bucolico». *Italia Medioevale e Umanistica*, 7, 1964, 325-36; Martellotti, G. s.v. «Egloghe». *Enciclopedia dantesca*. Roma, 1970, 2: 644-6; e Cecchini, E. «Egloghe». *La Letteratura Italiana Storia e Testi* 5/II. Milano-Napoli, 1975, 645-89 (647): «[Dante] fu indotto a ciò [la risposta bucolica] forse da un intento polemico, allo stile alto dell'epica contrapponendo quello umile dell'ecloga [...] o vide nell'ecloga il genere più consono allo stile di una tenzone, o [...] intese rispondere con un testo latino che avesse una sua dignità e completezza».

104 Propone una lettura radicale G. Albanese in Dante Alighieri, *Opere*, vol. 2, che vede nell'uso della bucolica una proposta forte e intenzionale, che esula dalle scansioni canoniche della *Rota Vergilii*.

Non sappiamo se veramente la bucolica rappresentasse per Dante l'alternativa stilistica forte alla commedia in volgare e alla tragedia lucanea in latino. Se così fosse, l'argomento non ha avuto una sistemazione teorica approfondita ed esplicita da parte sua, forse anche a causa della morte.¹⁰⁵

Il silenzio dantesco in proposito si riflette nella pur precoce circolazione delle sue ecloghe e nell'impulso ricevuto dal genere bucolico, che sembra dovuto non a polemiche letterarie ma all'*imitatio* e alla *memoria Dantis*.

2.2 Moda bucolica, *poetrie*, *lecture ad auctores*

L'assenza di una sistemazione teorica chiara, sia del genere pastorale in sé, sia di cosa esso eventualmente rappresentasse per Dante, permane nella ricezione della *Corrispondenza* e sembra confermare ancora una volta la fluidità dei generi letterari, come la glossa che si legge nel codice Oratoriano alla prima epistola delvirgiliana del carteggio, definita secondo i canoni moderni un'epistola metrica:

Verumtamen pro parte immerito dicitur ecloga: ubi scilicet non bucolice scribit, sicut usque ad illam partem *et iam iusta tuis* [v. I, 25]. Abinde autem citra bucolice loquitur. Est autem ista quasi epistola, quae quinque partes continet. Non enim abdicatur ut epistola bucolicum carmen scribi possit.¹⁰⁶

In tutti i codici le parole indicate dall'autore dell'*accessus* corrispondono al v. 25, dove il maestro enumera gli argomenti di attualità che Dante potrebbe trattare in latino. Possiamo scorgere nel passo citato tanto i segni della avvertita disomogeneità del carteggio (che comincia con l'epistola metrica e poi volge al bucolico) quanto quelli della lezione petrarche-

105 «[La morte] non gli lasciò il tempo per dettare [...] le sue ultime riflessioni: quelle nuove prospettive che ormai si venivano delineando [...] proprio nel dialogo con Giovanni del Virgilio», così Albanese (in Dante Alighieri, *Opere*, 2: 1616) che insiste molto sulla volontà programmatica di Dante e sul ruolo delle ecloghe nella poetica dantesca. L'ecloga sarebbe una risposta avanguardistica da parte del poeta che, «sempre più insofferente verso le scolastiche delimitazioni retoriche delle *artes* medievali [...], tendeva a ripensare più liberamente l'ordinata e diligente organizzazione della teoria dei tre stili rappresentati proprio dalle opere virgiliane nella *Rota Vergilii*; [...] Dante allargava gli orizzonti della poesia: riconosceva e denunciava la crisi dell'epica latina» (1609-10). Secondo la suggestiva tesi della studiosa la *Corrispondenza* rappresenterebbe «il testamento politico e spirituale di Dante lasciato al suo tempo» (1615).

106 Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Gerolamini, MCF I, 16 (Pil. 10 n. XVI) anno 1489. Sul ms. si veda *infra*: la glossa sembra potersi ascrivere a Pietro da Moglio, allievo di Petrarca, ma non si esclude che talvolta ricalchi insegnamenti precedenti, forse addirittura quelli delvirgiliani (si veda Tanturli, «La corrispondenza poetica»).

sca¹⁰⁷ – la pastorale come un testo di forte impronta allegorica e radicata nell'attualità politica – che si imporrà nella seconda metà del secolo XIV.

La discussione teorica sul genere, come si nota anche da questa glossa, sarà sempre più legata all'esercizio ermeneutico; le altre corrispondenze bucoliche del periodo verranno composte dai fedeli cultori di Dante¹⁰⁸ i quali¹⁰⁹ sembrano apprezzare quegli elementi connotativi del genere che ne sanciscono ancora oggi la fortuna, primi fra tutti l'allegoria, l'autobiografismo¹¹⁰ e una forte autoreferenzialità (poesia di cerchia).

Dopo quanto esposto, possiamo in qualche modo rintracciare un filo rosso che collega la poetica dantesca, la scrittura della *Corrispondenza*, il dilagare della moda bucolica e la circolazione delle *poetriae*? Direi di sì, a patto che lo si cerchi nel *milieu* culturale, più che in esplicite dichiarazioni nei testi poetici o nei trattati. Oltre ai dati già da tempo acquisiti sulla repentina fortuna del genere bucolico dopo la *Corrispondenza*, associati al culto della memoria dantesca nei bucolici delle corrispondenze o all'attitudine al carteggio poetico quale tratto distintivo dell'epoca, le indagini più recenti vanno a incrementare la fisionomia del contesto scolastico emiliano-padovano, in cui gli scambi letterari,¹¹¹ la circolazione libraria e le *lecture ad auctores* ricevono reciproco impulso. Questo è il contesto culturale e geografico in cui si scrivono e circolano i testi parascolastici «d'autoreprésentation notariale/dictatoriale»¹¹² di cui parla Grévin, così come avvengono le prime letture italiane delle *poetriae*, attestate nel circolo padovano¹¹³ e in Bologna. Tra la fine del XIII e i primi del XIV secolo una

107 «In questo parlare *per ambages* il commentatore antico riconosce un carattere dello stile bucolico» (Martellotti, *Dalla tenzone*, 328).

108 I carteggi bucolici sono ben noti: del Virgilio al Mussato; Cecco di Meletto col Boccaccio; successivamente verranno composti il *Bucolicum Carmen* di Petrarca che fungerà da nuovo modello anche per il *Bucolicum carmen* di Boccaccio.

109 Molti e illustri italianisti che si sono dedicati alla *Corrispondenza*, da Martellotti a Cecchini, dai Billanovich a Padoan a Rossi a Tantarli. Numerosi anche i contributi dedicati al genere bucolico che trattano della *Corrispondenza*, si vedano almeno Kegel; Brinkgreve, *The Echoing Woods*, e Krautter, K. *Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des XIV Jahrhunderts. Von Dante bis Petrarca*. München, 1983. Per una sintesi aggiornata della bibliografia sulla *Corrispondenza* si veda l'edizione curata da Albanese in Dante Alighieri, *Opere*, vol. 2. Non ho purtroppo potuto ancora visionare la recentissima edizione delle egloghe curata da M. Petoletti per Salerno Editrice.

110 Cf. Petrarca, F. *Sine nomine*, *Prefazione*, e *Seniles* 2,1.

111 Si pensi al Del Virgilio, al Lovati e al Mussato (epistole 4, 7 e 18 a Giovannino da Mantova).

112 Grévin, «L'ars dictaminis», 41.

113 Si veda Woods, «A Medieval Rhetoric», e Woods, *Classroom*, 137.

sorta di *textual community*¹¹⁴ delle opere retoriche coinvolgeva persone all'interno e all'esterno degli *studia*:¹¹⁵ «una corrente di cultura parallela (e alternativa) a quella espressa dalle istanze dei *business courses* ed impiantata sulle assonanze quasi monodiche delle *summe dictaminis* della prima metà del Duecento».¹¹⁶ Pace da Ferrara e Bichilino da Spello, docenti nello *Studium* padovano, glossano la *Poetria Nova* mentre i loro colleghi di Bologna usano ancora l'*Ad Herennium*: preso «a prestito il nuovo modello bolognese» delle *lecture ad auctores*, hanno però sostituito al trattato pseudociceroniano un'opera in versi di ispirazione ciceroniana che «meglio si adattava al gusto di un ambiente culturale già preumanistico».¹¹⁷ Il punto di tangenza delle due esperienze, *poetrie* e bucoliche, sembra dunque collocarsi tra Bologna, Ravenna e Padova, non ultimo anche per i contenuti della *Corrispondenza* sottolineati nelle recenti edizioni: Tavoni, nella parte conclusiva della sua introduzione al *De vulgari*, ipotizza che il trattato sia stato composto per Bologna e che solo un malaugurato cambiamento politico abbia impedito a Dante di trasferirsi in quella città, preferendo cercare rifugio presso Moroello Malaspina.¹¹⁸ Secondo Albanese¹¹⁹ sarebbe sempre Bologna e il suo contesto culturale l'orizzonte di attesa dell'epistola delvirgiliana spedita a Dante, così come la risposta del poeta sarebbe diretta agli intellettuali gravitanti nel prestigioso *studium*. Negli anni immediatamente successivi alla morte di Dante,

114 Emblematico esempio di una condivisione allusiva di letture, di cui non sempre sappiamo *a posteriori* decidere la derivazione, potrebbe essere la menzione di Davo nell'epistola delvirgiliana che inaugura la *Corrispondenza* (I, 9). Il personaggio è presente nell'*Andria* di Terenzio (v. 194), nell'*Ars* di Orazio (v. 114), nell'*ars* di Matteo di Vendôme (ed. F. Munari, Firenze, 1959, cap. I, 42 la citazione oraziana e I, 53 la lunga descrizione) e nella *Lectura Terentii* (cf. Villa, C. *Da Ildemaro a Francesco Petrarca*. Vol. 1 di *La "Lectura Terentii"*. Padova, 1984, 180-2). G. Brugnoli e R. Scarcia (ed. *Egloghe*. Milano-Napoli, 1980, v. I, 9), che ricordano anche Matteo di Vendôme, propendono per la prevalenza della citazione oraziana, Albanese (Dante Alighieri, *Opere*, vol. 2, ed. *Egloge*, v. I 9), che preferisce omettere del tutto il rimando all'*Ars versificatoria*, considera più influente quella terenziana e sottolinea la buona conoscenza del commediografo latino sia da parte delvirgiliana che dantesca. Il glossatore laurenziano, come spiegato diffusamente da entrambi gli editori, non comprende l'allusione e chiosa «Davo: quidam malus poeta». Associa alla figura di Davo un'allusione pungente del Del Virgilio al genere commedia usato da Dante M. Petoletti («Le egloghe di Dante, problemi e proposte testuali». *Dante e la sua eredità*, 11-39, in partic. 32-4).

115 Su questo aspetto si veda anche Witt, R. *The two Latin Cultures and the Foundation of Renaissance Humanism in Medieval Italy*. Cambridge, 2012, sul clima culturale di Padova e Bologna, 462-71. «The marked interest in scientific literature evident both in Rolandino of Padua's history and in Lovato's early poetry reflects the more interdisciplinary character of the city's intellectual life when compared with that of Bologna» (470).

116 Alessio, «Brunetto», 17.

117 Losappio, introduzione a Guizzardo da Bologna, *Recollecte*, 57-8.

118 Dante Alighieri, *Opere*, 1: 1113-16; Dante Alighieri, *Opere*, 2: 1602.

119 Dante Alighieri, *Opere*, 2: 1599.

mentre era copiata dal Boccaccio in L [il ms. Laurenziano] o anche prima, la *Corrispondenza* poetica aveva una diffusione transappenninica gravitante nello studio bolognese, non episodica, ma coinvolta in letture scolastiche,

ricorda Tanturli,¹²⁰ valorizzando la segnalazione di Giuseppe Billanovich¹²¹ in relazione al ruolo di Pietro da Moglio – commentatore delle ecloghe di Dante e Petrarca – e al manoscritto Oratoriano, il testimone della *Corrispondenza* prima ricordato glossato proprio da Pietro.¹²² Sempre a questo *magister* si devono alcuni *marginalia* alla *Poetria Nova*,¹²³ forse a sua volta oggetto di una sua lettura universitaria (altamente probabile, pure in assenza di prove documentarie dirimenti). L'esercizio compiuto dai maestri bolognesi sul carteggio tra Dante e il del Virgilio pare confermato anche dal manoscritto Vaticano Latino 2868, codice *deperditus* di cui ci è nota la *capitulatio*, in cui la *Corrispondenza* era copiata insieme al *Diaffonus* del del Virgilio e a due testi di chiara fruizione scolastica.¹²⁴

120 «Sicuro è che la lettura documentata da O fu fatta quando ancora era ben vivo il ricordo di Giovanni del Virgilio, di cui è indicata la casa a Bologna 'in Porta Nova ante ecclesiam Sancti Salvatoris'. Un altro rilievo importante fa il Billanovich: l'errore che il frammento di lettura commette citando I, 25, 'Et iam *iusta* tuis' per *multa* (O, f. 75v), è tal quale nel testo che il medesimo O, f. 67v, tramanda, e solo in lui. Quindi la loro riunione in O non intervenne strada facendo, ma è originaria. Allora, seppure relativamente tardo (1489) è il testimone, la lezione tramandata è antica, quanto relativamente antico e vicino a Giovanni del Virgilio si deve presumere il commento» (Tanturli, «La corrispondenza poetica», 820).

121 Billanovich, *Giovanni Del Virgilio*, in partic. 205-11.

122 A Pietro da Moglio si devono alcune letture pubbliche della *Corrispondenza* di cui è rimasta traccia nel Ms.Wien Österreichische Nationalbibl., Lat. 124, commentò anche il *Bucolicum Carmen di Petrarca*, come apprendiamo dal ms. Marciano latino XII, 8, c. 12v, si veda Billanovich, *Giovanni del Virgilio*.

123 Il ms. di Pietro da Moglio: «Genoa, Biblioteca Durazzo Giustiniani, B II 1, 14th cent., Italian (Bologna [Puncuh, *I manoscritti*, 191]), fols. 1r-41v. Commentary: interlinear and marginal glosses naming Pietro da Muglio on fols. 1r and 41v» (Woods, *Classroom*, 195). Woods, *Classroom*, 146-8, Losappio, introduzione a Guizzardo da Bologna, *Recollecte*, 80, e Quaquarelli, L. «Per un profilo aggiornato di Pietro da Moglio». *Schede Umanistiche*, n.s. 23, 2009, 33-55.

124 «Claudianus. anteaclaudianus. spe[cul]lum vite. epistule dantis et magistri Iohannis de virgilio et diaff[o]nus eius», cf. Brunetti, *Le ecloghe*. Questo testimone perduto doveva essere di area emiliana e sembra gravitasse intorno allo studio bolognese. Brunetti pensa che il ms. perduto rappresenti l'antigrafo dell'unico testimone del *Diaffonus* che ci è pervenuto, il Vat. Ross. 1007, datato Rimini 1386. Anche il Rossiano è una miscellanea di testi scolastici.

2.3 Bucolica e *lecture ad auctores* tra Boccaccio e Petrarca

Insieme alla moda bucolica procede una stagione di commenti ai testi e di prime riflessioni sulla pastorale, in cui emerge il ruolo di Boccaccio come copista, autore e interprete di questa nuova poesia.¹²⁵ Grazie a lui si consolida il ruolo bucolico di Dante, ma sarà soprattutto Petrarca a pronunciarsi e a imporre i due aspetti principali del dibattito: il problema dell'allegoria¹²⁶ e quello del livello stilistico. Testimoni del dibattito sono le lettere di Petrarca, in cui il poeta si rammarica di critiche mossegli a causa dello stile troppo elevato usato nelle ecloghe,¹²⁷ le sue postille all'Ambrosiano,¹²⁸ in cui si sofferma sull'*integumentum* del testo, la famosa epistola autoesegetica di Boccaccio a Fra Martino da Signa, in cui vengono chiarite alcune delle sue complesse allegorie bucoliche e stilata una breve storia della pastorale. In questo *excursus* storico proprio Boccaccio, il solerte copista della *Corrispondenza*, inserisce tra i moderni bucolici solo il Petrarca, di cui però sottolinea lo stile un po' troppo alto rispetto al dovuto.¹²⁹ Sembra potersi desumere che la ricezione immediata della *Corrispondenza* come testo bucolico, dovuta in larga misura all'opera di Boccaccio, sia avvenuta in continuità con il commento serviano e con le teorie veicolate dalla *Rota Vergilii*. Trascurati i problemi sollevati da Dante,¹³⁰ stile (umile) e allegoria sono i due elementi centrali nella caratterizzazione del *genus* pastorale di questo periodo. D'altra parte negli stessi termini le letture universitarie fatte sulle *poetriae* mettevano in corrispondenza le ecloghe virgiliane con una precisa caratura stilistica, quella veicolata appunto dalla *Rota Vergilii* e associata allo *stilus humilis*.

125 I meriti e l'operato di Boccaccio sono notissimi, per cui ci limitiamo a rinviare, per la bibliografia aggiornata, al recente catalogo della Mostra *Boccaccio autore e copista*, a cura di T. De Robertis et al. Firenze, 2013 nonché agli *Atti dei Convegni su Boccaccio e la Romagna* precedentemente citati.

126 F. Petrarca, prefazione alle *Sine nomine* - Dotti, U. (a cura di). *Petrarca, Francesco: Sine nomine. Lettere polemiche e politiche*. Bari, 1974 - e *Fam.*, X, 4. Secondo L.C. Rossi (*Studi su Benvenuto da Imola*. Firenze, 2015, 623-4) la lettera era nota a Benvenuto.

127 *Sen.*, 2, 1 inviata da Petrarca a Boccaccio nel 1363: «*altior in Bucolicis, ut aiunt, stilus est meus*».

128 Baglio, M.; Nebuloni Testa, A.; Petoletti, M. (a cura di). *Petrarca, Francesco: Le postille del Virgilio Ambrosiano*. Roma-Padova, 2006; de Angelis, V. «Sulle postille al Virgilio Ambrosiano». *Lettere italiane*, 59, 2007, 582-92, in particolare postilla 230 del vol. 2. Petrarca diffuse nei carteggi vari suggerimenti autoesegetici, a conferma del carattere chiuso delle proprie ecloghe, cf. la *Fam.*, X, 4 al fratello Gherardo per la *Ecl.*, I; la *Var.*, 49 al Barbato per *Ecl.*, II; la *Var.*, 42 a Cola di Rienzo per *Ecl.*, III.

129 «*Stilus praeter solitum paululum sublimavit*», cf. Massera A.F. (a cura di). *Boccaccio, Giovanni: Opere latine minori*. Bari, 1928, 216-21 (216).

130 La ricerca di un'alternativa alla tragedia mussatiana di cui abbiamo discusso in precedenza.

Le *poetriae* e la bucolica antica e moderna si incontrano spesso in codici scolastici di questo periodo, probabilmente grazie ai glossatori, come sembra testimoniare, per esempio, il commento di Pace da Ferrara alla *Poetria Nova* conservato nel manoscritto London, British Library, Add. 10095 che è tradito insieme al commento di Benvenuto da Imola alle opere di Virgilio, commento con cui condivide un'identica *mise en page* e l'impronta aristotelica.¹³¹ Analogo approccio aristotelico e allegorico verrà usato, secondo il Rossi, da Benvenuto nel suo pionieristico commento al *Bucolicum Carmen* di Petrarca.¹³²

3 Conclusioni

Nella parte iniziale del contributo abbiamo sottolineato il problema costituito dalla sostanziale indifferenza medievale per i generi letterari, con conseguente assenza di precise definizioni di bucolica in genere e soprattutto nei testi normativi dedicati alla poesia. Nonostante la pastorale sia coltivata nel medioevo, l'unica bucolica ad avere avuto una longeva fruizione scolastica è l'*Ecloga Theoduli* (lettura anagogica) che infatti viene citata anche nelle *poetriae*, pure se connotata più per i contenuti morali che sulla base del *genus*. Le *Bucoliche* di Virgilio, sempre praticate nelle scuole, entrano a vario titolo nei testi artigrafi: o come serbatoio di esempi (lessicali, grammaticali, metrici) o in relazione alla *Rota Vergilii*. La diffusione italiana delle *poetriae*, che muove dai teatri del preumanesimo, si colloca in un *milieu* in cui maestri e intellettuali, solerti ricettori delle novità, si cimentano in esercizi di stile in versi e in *dictamina giososi* (Grévin), discutendo di letteratura nei carteggi, abitudine anche delvirgiliana ricordata in una glossa del codice Oratoriano.¹³³ La *Corrispondenza*, originata da uno scambio di questo genere, mette a confronto la riflessione poetica di Dante, le istanze preumanistiche padovane e bolognesi e una nuova forma di scrittura bucolica che si affermerà presto come moda. Frutto della stessa temperie culturale, poesia bucolica e diffusione

131 Si tratta di un commento alle opere virgiliane (*Bucoliche* e *Georgiche*). «These last two are copied in the same distinctive two-column format as Pace's commentary. Several of the characteristics of the commentary on Virgil's *Ecloques* by Benvenuto da Imola (born in the 1340s) are also found in Pace's, such as a combination of Aristotelian logical analysis with classical literary references, which may indicate that they were taught at a similar level», (Woods, *Classroom*, 110 e nota 81).

132 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 52.33. Si veda Rossi, L.C. «Dittico per Benvenuto da Imola tra Petrarca e Salutati». Rossi, L.C. *Studi su Benvenuto da Imola*. Firenze, 2016, 149-203, in partic. 158-61, e Lord, M.L. «Benvenuto da Imola's Literary Approach to Virgil's *Ecloques*». *Mediaeval Studies*, 64, 2002, 287-362.

133 Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Gerolamini, MCF I, 16 (Pil. 10 n. XVI), c. 67v: «Scriptis enim iste Virgilianus multas eglogas ad diversas personas de diversis locis et ad diversa loca».

delle *poetriae* procedono in maniera indipendente ma sullo stesso terreno (discussione sugli stili), e numerosi sono da qui in poi i loro momenti di tangenza dovuti alle letture scolastiche. Nei pochi anni che separano la *Corrispondenza* dal *Bucolicum Carmen* di Petrarca, all'*imitatio* di quel Dante autore di bucoliche consacrato dal *Trattatello* e dalla circolazione del carteggio poetico col del Virgilio, si sostituisce un nuovo modello bucolico, che muove ancora all'interno della *Rota Vergilii* (e quindi delle *poetriae*: si pensi a Petrarca e alle critiche per l'innalzamento dello stile) ma che accentua l'allegoria. Quanto detto illustra un clima culturale e scolastico in cui i testi interagiscono, la comunicazione colta tra maestri si codifica secondo schemi precisi e i paradigmi sono veicolati da testi normativi la cui conoscenza è già motivo di appartenenza a una cerchia di addetti (si veda l'allusione alla *Poetria Nova* nel *dictamen* pseudolovatiano ricordato all'inizio e la citazione del Bandini nel suo *Liber Inferni*). A questa attitudine dell'ambiente intellettuale si confà perfettamente la moda bucolica che va diffondendosi, poiché la poesia pastorale si qualifica sempre come poesia di cerchia, connotata da una forte autoreferenzialità biografica. La diffusione delle *poetriae* e l'esercizio creativo dei bucolici del 1300 si cementano grazie alla pratica dei maestri glossatori come Benvenuto da Imola o Pace da Ferrara; la fruizione di testi e commenti è molteplice: da quella più privata dell'ambiente intellettuale preumanistico e dei carteggi a quella pubblica negli *studia*, come testimoniano le *antologie* di chiara vocazione scolastica sopravvissute in vari manoscritti quali il Vaticano Latino 2868 o il British Library, Additional 10095.

Le *poetriae* del medioevo latino

Modelli, fortuna, commenti

a cura di Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio

Between Grammar and Rhetoric *Poetria nova* and Its Educational Context in Medieval and Renaissance Italy

Robert Black

(The University of Leeds, UK)

Abstract This paper examines the context of Geoffrey of Vinsauf's *Poetria nova* and of its manuscripts and commentaries in medieval and Renaissance Italy. It is well known that, in Italy, grammar (Latin language and literature) was the concern of elementary and mainly secondary schools, whereas rhetoric was primarily a university subject (although basic introductory rhetoric also figured at the end of the secondary-school curriculum). There is little direct (and scant indirect) indication that *Poetria nova* was taught in Italian universities, but abundant evidence that it was used in schools. Such a school (as opposed to university) context suggests that *Poetria nova* was primarily used in teaching grammar, not rhetoric, in medieval and Renaissance Italy. The most important use of the text was teaching prose composition: how to vary sentences beyond the simplest wording and structure of subject-verb-predicate (*suppositum-appositum*) initially learned by grammar pupils, i.e. moving from *ordo naturalis* to *ordo artificialis*. Marjorie Curry Woods has written, "although there is growing evidence that the *Poetria nova* was used to teach the composition of prose, and especially, letters, throughout Europe, it is almost always copied with verse texts, often classical works, in Italian manuscripts, which suggests that it was also used there to teach the interpretation of literary texts". But there is little sign that Geoffrey of Vinsauf was cited in Italian literary manuscripts during the fourteenth and fifteenth centuries: in my study of manuscript schoolbooks preserved in Florentine libraries, there are 98 in which authorities are explicitly cited. Vergil tops the list, cited in 35 manuscripts, followed by Cicero (and pseudo Cicero) in 32, Ovid in 29, Seneca (and pseudo Seneca) in 27, Lucan in 16, Valerius Maximus in 15, Aristotle (and ps. Aristotle) in 14, Horace in 13, and so on. In contrast Geoffrey of Vinsauf was cited by name in only one manuscript.

Keywords *Poetria nova*. Geoffrey of Vinsauf. Grammar. Rhetoric. Italy.

In the world of medieval and Renaissance Italian education, it would be difficult to overlook Geoffrey of Vinsauf's *Poetria nova*. Columbus' *Classroom Commentaries. Teaching the "Poetria nova" across Medieval and Renaissance Europe* (2010) lists seventy-seven Italian manuscripts of the text and of free-standing commentaries on it, and another four similar

possibly Italian manuscripts (indicated with a question mark).¹ This constitutes a striking group – roughly 40% of the surviving 200 or so manuscripts identified here by Marjorie Curry Woods. A number of these manuscripts were copied or owned by pupils, students and teachers, and many are provided with the type of interlinear and marginal glosses associated with educational use.

With an ostensible purpose of teaching the art of poetry, *Poetria nova* may have been originally intended as a new poetics to replace Horace's *Ars poetica*, a text referred to in the middle ages and Renaissance as his *Poetria*.² Verse composition, however, was not *Poetria nova*'s educational context in medieval and Renaissance Italy. In the Italian commentary tradition, the text was associated with the prose writer (*dictator*): "Hic docet auctor quod dictator ad faciendum predicta non debet esse nimium festinus. Unde si quis blanditor det thema et petat rem sine mora, dictator debet petere spatium et consulere mentem suam et dicere illi, 'Tu es nimium preceps'";³ its "causa materialis est ars dictatoris facultatis";⁴ it pertained "ad instructionem dictatorum".⁵ Bichilino da Spello, in his *Pomerium rethorice* (a. 1304), declared to his students that *Poetria nova* "pertained to the teaching of *dictamen*", relating the text to Bene da Firenze's famous rhetorical treatise, *Candelabrum* as well as to the practice of letter writing: "non solum *Candelabri* et *Poetrie novelle* doctrina, sed etiam ipsarum epistolarum practicacione continua de hiis, que ad doctrinam dictaminum pertinent".⁶ It was compared to prose sermons: "sicut faciunt predicatorum sermocinando".⁷ Its subject matter was rhetoric, i.e. prose composition, as much as poetry: "tam rethores quam poete in hoc libro instruuntur";⁸ according to Giovanni Travesio, a late fourteenth-century commentator,

1 Woods, M.C. *Classroom Commentaries. Teaching the "Poetria nova" across Medieval and Renaissance Europe*. Columbus (OH), 2010, 289-307.

2 Curtius, E.R. *European Literature and the Latin Middle Ages*. New York, 1953, 153. Transl. by W. Trask. Transl. of *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, 1948. Pace da Ferrara, *Declarationes super Poetria Novam* (London, British Library, Add. 10095) c. 108v: "Causa suscepti operis fuit [...] ut artem poeticam posset declarare [Seville, Biblioteca Capitular y Colombina, Col. 5-4-30: 'determinare', cited by Woods, *Classroom*, 12 fn. 56] perfecte quam Oratius nimis confuse et compendiose docuerat".

3 Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi Soppressi J.VI.17 (a. ca 1330-1340), c. 35v.

4 Pistoia, Archivio Capitolare del Duomo, C. 143, c. 1r (cited by Woods, *Classroom*, 32 fn. 138).

5 Rome, Biblioteca Casanatense, 311, c. 5r (cited by Woods, *Classroom*, 101 fn. 31).

6 Cited in Losappio, D. (a cura di). *Guizzardo da Bologna: Recollecte super Poetria magistri Gualfredi*. Verona, 2013, 54.

7 Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat. 1472, c. 171 (cited by Woods, *Classroom*, 80 fn. 157, 82 fn. 166).

8 Rome, Biblioteca Casanatense, 311, c. 1v (cited by Woods, *Classroom*, 98 fn. 22, 99 fn. 25).

Poetria nova “non supponitur proprie ipsi phylosophye sed ipse rethorice”.⁹ Travesio also pointed to the prose discourse of public oratory with reference to *Poetria nova*: “in arenghis”, “arengas”, “arengare”, “arenget”.¹⁰ An anonymous glossator, apparently writing in the earlier fifteenth century, highlighted *Poetria nova*’s rhetorical structure: “Opus istud potest dividi [didivi MS] secundum partem rethorice et secundum sermonem rethoricum”.¹¹ Geoffrey was compared by Bartolomeo da San Concordio, an early fourteenth-century commentator, to Cicero,¹² associating *Poetria nova* with *epideixis*, the rhetoric of praise and blame.¹³ Bartolomeo also declared, “Que quidem sciencia [rethorica] multum sufficienter et plane traditur in libro qui *Poetria nova* dicitur”.¹⁴ At about the same time, an Emilian commentator noted that Geoffrey was imitating Cicero, with the implication that, like the latter, he was offering guidance in prose composition:

Tullius quem autor iste imitatur [...] autor exemplificavit secundum ordinem Tullii [...] ¶ prima pars dividitur in partes quinque secundum quod significatio ut dicit Tullius potest fieri quinque modis.¹⁵

According to an anonymous commentary surviving in two fifteenth century Italian manuscripts, “Galfredus de Anglia, qui, licet in ceteris artibus gloriosus fuerit, tamen in arte rethorice [fuit] singularis, quod huius operis profunditas attestatur”.¹⁶ Commentators on the pseudo-Ciceronian *Rhetorica ad Herennium* often drew examples from *Poetria nova*;¹⁷ for

9 Seville, Biblioteca Capitular y Colombina, Ca56-2-27, c. 2v (cited by Woods, *Classroom*, 134 fn. 176).

10 Seville, Biblioteca Capitular y Colombina, Ca56-2-27, c. 2r (cited by Woods, *Classroom*, 136 fn. 184).

11 Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, A.IV.10, c. 93r, reproduced as plate 1 in a, *Classroom*. Woods dates this copy variously to the fourteenth century (35) or to the “14th-15th cent” (291), but the hand of the copyist, who also wrote this gloss, looks fifteenth-century (heavy, widely spaced gothic book hand, with 2-shaped ‘r’ frequently the second letter in words).

12 Woods, *Classroom*, 119 fn. 122.

13 Woods, *Classroom*, 202 fn. 145.

14 Rome, Biblioteca Casanatense, 311, c. 1r (cited by Woods, *Classroom*, 98 fn. 24).

15 Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 137 (saec. XIV¹), cc. 23v, 26v. On this manuscript, see 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, 246, 342.

16 Pistoia, Archivio Capitolare del Duomo, C 143, c. 1r (cited by Woods, *Classroom*, 253 fn. 1). The other version of this commentary, dated 1440, is Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1982 (see Woods, *Classroom*, 301, 305).

17 Woods, *Classroom*, 137.

Francischello Mancini, an early fifteenth-century commentator, *Poetria nova* was superior as a rhetorical textbook to *Rhetorica ad Herennium*:

Quia cum vidisset [Galfridus] *Rhetoricam* Tulii prolixam <ali> quantum propter copiam exemplorum confusam, <colligens> compendiose que utiliora sibi ad utilitatem scolarium visa sint, hoc opusculum sub brevitare composuit.¹⁸

Mancini links *Poetria nova* particularly to letter writing: e.g. “In parte ista componit alium modum ampliandi materiam epistole”;¹⁹ he also rewrites Geoffrey’s verse story of the Snow Child (vv. 713-17)²⁰ in prose.²¹ In a mid-fourteenth-century Italian manuscript of *Poetria nova*, Geoffrey’s theoretical points are exemplified in prose by the copyist, who also wrote the commentary:

Interpretatio fit cum dico: scientia hominem nobilitat et decorat, quoniam idem dico, sed muto verba. Et idem: hoc nos magnificat et exaltat. Ista verba portant idem sed mutata sunt per hunc colorem. [...] conduplicatio differt [...] ab interpretatione, quia [...] posita proprietate alicuius rei removetur obiectum eiusdem, ut: ista iuventutis est et non facit senilis. Interpretatio enim per diversa verba eandem sententiam ponit, ut: sapientia nos decorat et honorat. ¶ Parudigma est dictum [h]ortantis vel de[h]ortantis, cum exemplo ait: tam fortiter ruit apud Yponem Scipio quam Atice Cato. ¶ De comparatione [...] dicitur quod fit dupliciter, aperte et occulte. Aperte per tria signa: per magis, minus et eque. Per magis sic: Qui furtum committit vita corporis est privandus; ergo multo magis qui sacrilegium commisit ultimo supplicio est tradendus. Per minus sic: qui sacrilegium committunt veniam promerentur; ergo multo magis qui furtum faciunt debent veniam promereri. Per eque sic: Catellina[m] labefacientem [ms.: labefaciantem] rem publicam Cicero interfecit; vos consules Gracium eque subvertentem publicam rem minime occidisti[s].²²

18 Naples, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Vind. Lat. 53, c. 1r (cited by Woods, *Classroom*, 12 fn. 57).

19 Naples, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Vind. Lat. 53, c. 10r (cited by Woods, *Classroom*, 15).

20 Faral, E. (éd.). *Les arts poétiques du XIIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Paris, 1924, 219.

21 Naples, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Vind. Lat. 53, c. 13v (cited by Woods, *Classroom*, 157 fn. 290).

22 Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi Soppressi J.VI.17, cc. 5r-v. On this manuscript, see Black, *Humanism*, 342.

Similarly, Benedetto da Cividale, a commentator writing in the first quarter of the fourteenth century, also illustrated *Poetria nova* with passages in prose.²³

Occasionally a more literal perspective on *Poetria nova* was taken in Italy. Most prominent here was Pace da Ferrara, who wrote a commentary on *Poetria nova* at some point between the late thirteenth and early fourteenth century. In his *accessus*, Pace declared that *Poetria nova*'s subject was the *ars poetica*, not rhetoric, and that it was erroneous to say otherwise:

Materia huius libri in communi est ars poetica [...] Er[r]ant ['Errant': Losappio] enim qui dicunt quod materia huius libri est eloquentia sive rethorica [...] Hoc enim non est verum: tum quia rethorica et poetica diverse scientie sunt secundum Aristotelem in cuius signum diversos libros de his composuit. Et liber iste communiter dicitur *Poetria* quia determinat de poetica, quod nomen non daretur ei si enim ['enim' omitted: Losappio] determinaret de rethorica vel eius partibus ut de principali materia.²⁴

Pace goes on to clarify what he means by the *ars poetica*:

Utilitas vero potest assignari tripliciter: prima est plena cognitio artis poetice in communi; secunda, artificiosa eloquentia; tertia et ultima, delectatio que habetur tam ex verborum ornatura et simphoniis quam ex sententiarum pulcritudine.²⁵

There is no reference here to writing verse: the usefulness of *Poetria nova* is, first, general knowledge of the art of poetry; second, acquisition of an elaborate writing style; third, delight gained from ornate and euphonic compositions and from the beauty of uplifting maxims. Pupils and students of *Poetria nova* would not take pleasure from their own crude literary efforts nor would they delight in their own laboured presentation of *sententiae*. What Pace means here is the reading of the great ancient poets whose elegant style and beautiful sentiments could begin to be appreciated through the guidance of *Poetria nova*. Geoffrey of Vinsauf was, so Pace suggests, providing a gateway to great literature, an introduction to

23 Guizzardo da Bologna, *Recollecte*, 29-30.

24 Cited from Guizzardo da Bologna, *Recollecte*, 44 (slightly different readings given here on the basis of London, British Library, Add. 10095, c. 108v). Woods, *Classroom*, 117 fn. 109, provides a different reading, based on Seville, Biblioteca Capitulare y Colombina, Col. 5-4-30, including "cum quia rethorica", which is correctly read as "tum quia rethorica" by Losappio on the basis of the London manuscript.

25 London, British Library, Add. 10095, c. 108v, here providing better readings than the manuscripts cited in Woods, *Classroom*, 16 fn. 78.

literary criticism, a first step on the path to appreciating and understanding the poetic masterpieces of antiquity.

It is telling that Pace identifies himself not as a rhetorician but as a grammarian. A note of possession on Milan, Biblioteca Ambrosiana, C 126 inf. reads "Magister Pax doctor gramatice et logyce qui fuit de Ferraria et nunc moratur Padue"²⁶ while in the *accessus* to his *Declarationes super Poetria novam*²⁷ he declares that grammar was his mother discipline: "matrem grammaticam".²⁸ The subject of grammar in fourteenth-century Italy embraced not only correct latinity but also reading authors, culminating in the great classical poets. Spigliato di Cenne da Firenze, who taught grammar in Prato from 1359 to 1365 and from 1382 to 1384 as well as in his native city up to 1382 and then again from 1388 to 1389, used Horace's *Ars poetica* and *Epistulae* in his grammar school; Domenico di Bandino d'Arezzo, who worked as a grammarian in Florence from 1381 to 1399 and who taught grammar in his native city at the end of the 1390s if not earlier, frequently cited classical Latin poets in his teaching of grammar, as embodied in his textbook, the *Rosarium*. In the earlier Trecento, Goro d'Arezzo, documented as teaching grammar in his native city during the 1340s, used Lucan in the classroom. Antonio di ser Salvi Vannini da S. Gimignano, who is known to have used Seneca's *Tragedies* in his grammar schoolroom, taught grammar in Prato during the later 1380s. At Colle Valdelsa not only did Nofri di Giovanni da Poggitazzi teach Vergil and Lucan during his decade's tenure there as public grammar master from 1381 to 1391, but Nofri di Angelo Coppi, who served as communal grammarian there from 1393 to 1395, read Persius' and Ovid's *Metamorphoses* in his classroom. Benaccio di Francesco da Poppi, documented as teaching Persius in Volterra, taught grammar at S. Miniato in 1398-1399. Nofri Coppi also served in his native city of S. Gimignano from 1395 to 1396, as did Antonio di ser Salvi Vannini, who is documented as teaching Seneca's *Tragedies* in 1385 there, working from 1377 to 1386, 1392 to 1395 and 1398 to 1400; Nofri da Poggitazzi, a grammarian teaching Vergil and Lucan at Colle Valdelsa, as well as Statius's *Achilleis* later at Siena, also taught grammar in S. Gimignano from 1388 to 1390. In Poppi, the communal grammar master Santi di Biagio da Valiana taught Statius's *Achilleis*, Vergil's *Georgics* and Terence during the

26 Stadter, P.A. "Planudes, Plutarch, and Pace of Ferrara". *Italia medioevale e umanistica*, 16, 1973, 137-62 (141).

27 This is the title of his commentary according to London, British Library, Add. 10095, c. 108r: "Suscipe igitur declarationes nostras super poetria novellam". It is also identified variously as *Commentum magistri Pacis super Poetria novella magistri Gualfredi*, *Comentum magistri Pacis Paduani supra Poetria novellam*, *Expositio Poetrie novelle magistri Pacis* and *Rationes super poetria*: see Stadter, *Planudes*, 149 fn. 4, 150 nnf. 1-3.

28 Stadter, *Planudes*, 146, citing Bergamo, Biblioteca Civica, F.IV.10, c. 1r; Woods, *Classroom*, 108 fn. 64, citing Seville, Biblioteca Capitular y Colombina, Col. 5-4-30, c. 2r.

last quarter of the fourteenth century. At Castelfiorentino, the grammarian Niccolò di ser Duccio d'Arezzo taught Lucan in 1395. At Volterra, Antonio Vannini, who has been seen to have used Seneca's *Tragedies* in his grammar classroom, taught from 1395 to 1398.²⁹ At Chioggia in the last decades of the fourteenth century the grammarian was appointed to teach "volentibus audire tragedias Senecae, Virgilium, Lucan, Terentium et similes poetas et auctores".³⁰ The most famous appointment of this kind occurred at Bologna in 1321, when Bertolino Benincasa da Canolo was appointed to teach rhetoric, whereas the grammarian Giovanni del Virgilio's remit was to teach "versificaturam et poesim et magnos auctores, videlicet Virgilium, Statium, Luchanum et Ovidium maiorem".³¹ Pace da Ferrara's approach to Geoffrey of Vinsauf's *Poetria nova*, combining *ars poetica* and the classical authors, thus parallels his contemporary Giovanni del Virgilio's teaching at Bologna, encompassing as it did "versificaturam et poesim et magnos auctores".

Another telling resemblance to Pace da Ferrara comes from Guizzardo da Bologna, who described himself as a "minimus donatistarum minister".³² Domenico Losappio's emendation here from the manuscript readings of 'dictatorum' or 'donatorum' is a convincing case of *lectio difficilior*, and his interpretation of the expression as an instance of *topos humilis* is equally persuasive.³³ The exact sense of 'donatistarum' is suggested by a document from Pescia dating from 1408, where a pupil learning to read Donatus was called a *donatista*: "salario floreni unius pro quolibet latinante et lib. tres pro quolibet donatista et sol. XL pro quolibet qui legisset alphabetum et seu salterium".³⁴ This terminology was repeated there in 1477: "a quolibet donatista et donatum adiscente solidos quatuor pro quolibet mense: S. 4".³⁵

The sense of Guizzardo's self-description is that he is the humblest of grammarians, teaching boys to read 'donatum', i.e. the 'donatellum', the most elementary grammatical text now known as *Ianua*.³⁶ Guizzardo's expression is hyperbolic self-deprecation, but what is clear is that he is describing himself, like Pace da Ferrara, as a grammarian.

29 See Black, R. *Education and Society in Florentine Tuscany. Teachers, Pupils and Schools, c. 1250-1500*. Leiden, 2007, 165-6.

30 Bellemo, V. "L'insegnamento e la cultura in Chioggia fino al secolo XV". *Archivio Veneto*, 18, t. 35, 1888, 277-301, e 18, t. 36, 1888, 37-56 (49).

31 Rossi, V. *Dal Rinascimento al Risorgimento*. Firenze, 1930, 16-17. For more references of this type, see Black, *Humanism*, 200-4.

32 Guizzardo da Bologna, *Recollecte*, 95.

33 Guizzardo da Bologna, *Recollecte*, 215-16.

34 Black, *Education*, 105-6.

35 Black, *Education*, 106.

36 See Black, *Humanism*, 44-63.

Pace of Ferrara's focus on *Poetria nova* as a grammatical rather than as a rhetorical treatise raises the question of the educational ambience in which Geoffrey of Vinsauf's work was read in fourteenth- and fifteenth-century Italy. A leitmotif of Marjorie Curry Woods's *Classroom Commentaries* is the contrasting textual context of *Poetria nova* in Italy on the one hand, and in transalpine Europe on the other.

Although there is growing evidence that the *Poetria nova* was used to teach the composition of prose, and especially letters, throughout Europe, it is almost always copied with verse texts, often classical works, in Italian manuscripts, which suggests that it was also used there to teach the interpretation of literary texts. This situation is in distinct contrast with the central European tradition [...] where the *Poetria nova* is found almost exclusively with dictaminal texts (treatises on the art of letter-writing model letter collections, etc.) and quadrivial works.³⁷

In [...] central European manuscripts the *Poetria nova* is often copied with dictaminal works and/or with grammatical and quadrivial texts taught at the lower levels in the universities (almost never found in Italian manuscripts of the *Poetria nova*).³⁸

In central Europe the *Poetria nova* was often copied or bound with letter-writing manuals and collections of model letters (dictaminal material) but it is almost never found with such works in Italian manuscripts.³⁹

There is no documentary or archival evidence that *Poetria nova* was lectured on or commented upon in any Italian university, whereas "numerosi statuti universitari ne testimoniano la regolare lettura accademica, ancora nel secolo XV, in città poste al di là delle Alpi come Praga, Vienna, Cracovia, Erfurt".⁴⁰ It is to be wondered whether the lack of Italian archival documentation, on the one hand, and the grammatical/literary associations of Italian manuscripts of *Poetria nova*, on the other, might suggest that *Poetria nova* was not primarily a university text in medieval and Renaissance Italy, where grammar and the classical authors constituted the core of secondary-level school teaching but remained marginal subjects in the

37 Woods, *Classroom*, 95.

38 Woods, *Classroom*, 166.

39 Woods, *Classroom*, 169.

40 Guizzardo da Bologna, *Recollecte*, 52-3, referring to Woods, *Classroom*, 163-233. Woods (*Classroom*, 109) points out that "according to Paul Grendler there is no archival evidence that the *Poetria nova* was ever taught at an Italian university", and that there "is no mention of the *Poetria nova* in [P.] Grendler, *Universities of the Italian Renaissance* [Baltimore, 2002]" (Woods, *Classroom*, 109 fn. 68).

Italian universities, which were dominated by the faculties of medicine and law (with a lesser presence of philosophy and theology).⁴¹

It is, in fact, a struggle even to find positive indirect evidence that *Poetria nova* was taught in Italian universities. Bichilino da Spello, on his own testimony teaching in 1304 at the University of Padua (“Bichilynus Spelensis, vallis Spoletane de partibus, in Paduano Studio moram trahens”), declared to his students that he had been lecturing to them on *Poetria nova*: “non solum *Candelabri et Poetrie novelle* doctrina, sed etiam ipsarum epistolarum practicacione continua, de hiis que ad doctrinam dictaminum pertinent, vos diligenter instruxi”.⁴² In 1387 Giovanni Travesio da Cremona was appointed to the University of Pavia as lecturer “grammaticae, rethorice et auctorum”, with similar documentation in 1389, 1391, 1393, 1394 and 1395. Examples of his appointment documents from 1391 are

Iohannes de Cremona artium et rethoricae doctor, deputatus ad legendum in scientia gramaticae rethoricae et auctorum, pro eius salario et solutione pensionis domorum habitaculi sui et scholarum, quolibet mense, libr. 34, s. 13 d. 4.

Qui magister Iohannes postea deputatus fuit ad legendum auctores magnos, rethoricam et grammaticam speculativam, dimissa doctrina puerorum et gramaticae positivae, cum eodem salario.⁴³

At the beginning of his commentary on *Poetria nova*, Travesio declared that he lectured annually on that text: “hoc opus [...] quod in vestrorum filiorum utilitatem facio super *Poetria novella* Gualfredi quam annuatim lego ut fructibus et rethorice metricis imbuantur”.⁴⁴ Otherwise there is, for Italian universities, only inference and speculation.

The case of Pace da Ferrara is instructive. In Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, Z Lat. 544, c. 1v, ‘Pax de Ferr.’ is described as “minister arcium in studio Paduano”, where, however, it is not clear that he ever

41 Typical here are the rolls of the University of Florence published by Gherardi, A. *Statuti della Università e Studio fiorentino dell'anno MCCCLXXXVII seguiti da un'appendice di documenti dal MCCCXX al MCCCCLXXII*. Firenze, 1881; Park, K. “The Readers at the Florentine Studio”. *Rinascimento*, s. 2, 21, 1980, 249-310; Abbondanza, R. “Gli atti degli Ufficiali dello Studio fiorentino dal maggio al settembre 1388”. *Archivio storico italiano*, 117, 1959, 80-110; Spagnesi, E. *Utiliter edoceri = Atti inediti degli Ufficiali dello Studio fiorentino (1391-96)*. Milano, 1979; Davies, J. *Florence and its University during the Early Renaissance*. Leiden, 1998; and Verde, A.F. *Lo studio fiorentino (1473-1503)*. Vol. 1 di *Ricerche e documenti*. Firenze, 1973.

42 Guizzardo da Bologna, *Recollecte*, 53-4.

43 Rossi, *Dal Rinascimento*, 12-13.

44 Seville, Biblioteca Capitular y Colombina, Ca56-2-27, c. 2r (cited by Woods, *Classroom*, 133 fn. 174).

lectured on *Poetria nova*. The crucial text is the dedicatory letter of his *Declarationes super Poetria novam*:

Suscipe igitur declarationes nostras super poetria novellam, quas dudum non ignorans incipiemus, sciens id nos ad earum complementum principaliter induxisse. Quod quia decrevimus matrem [Bergamo, Biblioteca Civica, Γ.iv.10, c. 1r; London, British Library, Add. 10095, c. 108r: decernimus inautentam (= inattentam)] grammaticam ad medicinam [London, British Library, Add. 10095, c. 108r: ad medicinam *omitted*] quasi admodum extraneum transeuntes relinquere, turpe quippe putavimus eas dimittere imperfectas, presertim cum non tam tibi gratas quam ceteris profuturas minime dubitemus. Non ergo mireris si brevius forte quam debuerimus alicubi pertransivimus. Nam hec brevitatis satis lucide in singulis quasi mentem declarat auctoris. Qua cognita non erit difficile perscrutari verborum seriem exponendo. Quiquid [*ms.*: quequid] vero in his habitum erroris exacciderit apud peritos quidem iudices et sinceros facilem poterit veniam promereri, quia nos primo hoc mare transnatare suasit communis utilitas. Ideo que sine ullius remigio iam deo ducente diligenti audacia temptavimus.⁴⁵

Pace states that he had once prepared an imperfect commentary on *Poetria nova*; now that he is moving from his original grammatical interests to the new discipline of medicine, he feels he cannot leave his work on *Poetria* in such an imperfect state and so he has prepared a completed version. It is uncertain whether the earlier version of his commentary was connected with his university teaching; the completed version was prepared only on his move from grammar to medicine. It should not be assumed that every commentary on a text was directly connected with teaching. A famous example is Nicholas Trevet's commentary on Boethius's *Consolation of Philosophy*, surviving complete in more than a hundred manuscripts and quoted in numerous further commentaries and glosses on the *Consolation* in the fourteenth and fifteenth centuries throughout Europe. Trevet prepared the text while resident at the Dominican convent of S. Maria Novella in Florence at the beginning of the fourteenth century. His work dominated the teaching of the *Consolation* in Italy and beyond for the next two centuries, but there is no evidence or indication that he prepared this work for teaching. It became a standard work of reference for teachers and pupils, and it is arguable that such an exhaustive commentary was beyond the scope of the classroom or lecture theatre.⁴⁶ The same could be true of

45 London, British Library, Add. 10095, c. 108r.

46 See Black, R.; Pomaro, G. *La "Consolazione della Filosofia" nel medioevo e nel Rinascimento italiano. Libri di scuola e glosse nei manoscritti fiorentini / Boethius's "Consolation of*

Pace's *Declarationes*, the fullest and most learned of all commentaries on *Poetria nova*: conceivably, like Trevet's *Expositio*, a work of scholarship and learning rather than of pedagogy.

Ambiguous too is the case of Guizzardo da Bologna, whose *Recolleste super Poetria magistri Gualfredi* have been preserved in one Vatican manuscript (Ottob. Lat. 3291), with a fragment of its *accessus* found in Genoa, Biblioteca Durazzo, B II 1.⁴⁷ Guizzardo taught in Siena from 1306 to 1311 and from 1314 to 1315.⁴⁸ His appointment document makes specific reference to the *studium*:

in civitate Senarum legere et studium in facultate gramatice retinere, et continue legere, et instruere omnes volentes audire et stare ad didiscendum, satisfaciendo mihi a volentibus mecum studere et meas lecturas audire et doctrinam.⁴⁹

The fact that he received an annual salary of 100 lire, four times the normal salary of 25 lire usually accorded to grammar teachers in Siena⁵⁰ appointed through the *Studio apparatus*, possibly indicates that he was teaching in other disciplines besides grammar, as occurred in Florence in 1320 and 1321, where his appointment documents referred to him as “professori in arte Gramatice et in aliis artibus et scientiis” and as teaching “Graamaticam, Loycham et Filosofiam”.⁵¹ But there is no positive indication, unlike Bilichino da Spello or Giovanni Travesio, that he lectured at the university level on *Poetria nova* either in Siena or Florence, much less in Bologna or Padua, where there is no explicit documentation of Guizzardo as a university teacher.

In contrast, evidence abounds of *Poetria nova* as a pre-university school text in Italy. Florence, Biblioteca Riccardiana, 874 has this possession note: “Iste liber est Antonii <Arnaldi> morantis in scholis <Magistri Spiliati>” (c. 37v),⁵² a teacher in Florence and Prato during the second half of the fourteenth century (see above). The words ‘Arnaldi’ and ‘Spigliati’ are writ-

Philosophy” in Italian Medieval and Renaissance Education. Schoolbooks and their Glosses in Florentine Manuscripts. Firenze, 2000; Brancato, D. “Readers and Interpreters of the *Consolatio* in Italy, 1300-1550”. Kaylor, N.H. Jr.; Phillips, P.E. (eds.), *A Companion to Boethius in the Middle Ages.* Leiden, 2012, 357-411.

47 Guizzardo da Bologna, *Recolleste*, 77.

48 Black, *Education*, 592.

49 Cited from Guizzardo da Bologna, *Recolleste*, 34.

50 Guizzardo da Bologna, *Recolleste*, 35.

51 Guizzardo da Bologna, *Recolleste*, 36-7.

52 Black, *Humanism*, 343.

ten over earlier words; what the former, namely 'Arnaldi', covers is illegible, but the latter is superimposed over 'fighinensis', suggesting that a teacher before Spigliato had come from Figline. In Florence, Biblioteca Riccardiana, 682 there is the ownership note "Iste liber est <Alexandri ser Nicholai> populi Sancte Felicitatis ultra Arnum, morantis in scholis magistri <Antonii de Garbo> doctoris gramatice" (c. 50v).⁵³ From 1393 to 1395 and 1402 to 1403, don Nofri di Angelo Coppi da S. Gimignano was public grammar master in Colle, where a schoolbook signed by him in 1394 (Berlin, Staatsbibliothek, Hamilton 101) contains Persius, Geoffrey of Vinsauf's *Poetria nova* and Boethius's *Consolation*.⁵⁴ Pace da Ferrara's *Declarationes* in London, British Library, Add. 10095 has an *explicit* of a teacher directing a school at Pordenone in Friuli: "Explicit commentum magistri Pacis super *Poetria novella* magistri Gaultfredi scriptum per me Iacobum in Portun(aonis) scolas regentem 1427, die vero xii^o Iulii indictione v hora vesperarum".⁵⁵ The library of maestro Paolo del fu maestro Iacopo da Sansepolcro, who had been the publicly salaried grammar teacher in his native town from 1396 to 1400, included a copy of *Poetria nova*, as well as copies of Pace of Ferrara's and Guizzardo da Bologna's commentaries on the text.⁵⁶ The glossator of Padua, Biblioteca Universitaria, 505 referred to the schoolboyish glosses that the copyist had inserted in the manuscript: "glosas pueriles quas scriptor apposuit teduit me abradere" (c. IIv).⁵⁷ A notebook (Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e Doni 343) containing excerpts and incipits of school authors (Henry of Settimello, Cato, *Physiologus*, *Geta*, *Chartula*, *Facetus*, Prosper, *Psychomachia*, *Quinque claves*, Aesop, *Dittochaeon*, Geoffrey of Vinsauf and Boethius's *Consolation*), besides other grammatical notes, *sententiae*, excerpts from Jacopo della Lana's commentary on Dante and from sermons of Remigio de' Girolami delivered in Santa Maria Novella, seems to have had didactic associations with novitiates at the monastery of Ognisanti during the fourteenth century.⁵⁸ Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e Doni 438 (Italy, saec. XV¹) was copied and annotated by a number of contemporary hands in the usual school manner, including some interlinear vernacular glosses. Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 139 (Florence,

53 Black, *Humanism*, 343.

54 de Angelis, V. "Magna questio preposita coram Dante et Domino Francisco Petrarca et Virgiliano". *Studi petrarcheschi*, n.s., 1, 1984, 103-209 (127-9).

55 Stadter, *Planudes*, 149.

56 Banker, J. *Il giovane Piero della Francesca e la cultura della sua terra*. Firenze, 2015, 88; Black, *Education*, 773-7; Black, R. (a cura di), *La scuola pubblica a Sansepolcro tra Basso Medioevo e Primo Rinascimento (secoli XIV-XV)*. Sansepolcro, 2018, 65.

57 Cited from Woods, *Classroom*, 50 fn. 2.

58 Black, Pomaro, *La "Consolazione"*, 91-2.

saec. XV¹) is a schoolbook containing *probationes pennae* (cc. 42v-43v) and Latin verses written by an immature hand. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 69 (Florence, saec. XV^{mid}) contains copious *probationes pennae* on the two front flyleaves; an immature hand wrote alphabets (cc. 34v-35v); a Latin-vernacular vocabulary list (c. 36r) was written by the only glossator, who provided the usual school-type simple interlinear paraphrases and basic school-type philological marginalia including the vernacular (c. 27r: “hoc opus” = ‘il bisogno’). Florence, Biblioteca Riccardiana, 874, a signed schoolbook (see above) also contains a puerile drawing of a crenellated tower (c. 37v). Florence, Biblioteca Riccardiana, 3600, cc. 49r-71v (Italy, saec. XVⁱⁿ) is glossed on the first folio and beginning of the second with normal school-type interlinear and marginal glosses. Florence, Biblioteca Riccardiana, 3605 (Italy, cc. 31r-36v, fragmentary, saec. XV^{mid}) contains copious low-level school-type interlinear vernacular glossing and simple school-level marginal philology.⁵⁹ The *explicit* of Pace da Ferrara’s commentary on *Poetria nova* as it appears in an inventory of a fifteenth-century Friulian notary (“*expliciunt Rationes supra poetria composite a magistro Pace scholarum dignissimo professore*”) means that, as far as this writer was concerned, Pace was a secondary school master: in innumerable archival documents dating from the fourteenth and fifteenth centuries, ‘scole’ is the standard term for ‘school’,⁶⁰ and ‘professor’ was a frequent synonym for ‘magister’,⁶¹ meaning schoolmaster.

A learned commentator such as Pace da Ferrara might have hoped that his commentary on *Poetria nova* would be used in the schoolroom to elucidate the great works of classical Latin literature, but there is little sign that Geoffrey of Vinsauf was cited in Italian literary manuscripts during the fourteenth and fifteenth centuries: in my study of manuscript schoolbooks preserved in Florentine libraries, there are 98 in which authorities are explicitly cited. Vergil tops the list, cited in 35 manuscripts, followed by Cicero (and ps. Cicero) in 32, Ovid in 29, Seneca (and ps. Seneca) in 27, Lucan in 16, Valerius Maximus in 15, Aristotle (and ps. Aristotle) in 14, Horace in 13, and so on.⁶² In contrast Geoffrey of Vinsauf was cited by name in only one manuscript: Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 137.⁶³

59 Black, *Humanism*, 342-4.

60 Woods’s rendering of ‘*scholarum*’ as ‘of the schools’ (Woods, *Classroom*, 107) is a mis-translation. Just to cite examples from Pescia, Archivio di Stato, Deliberazioni, 6, c. 105v (a. 1373): “*magistri scholarum*”, “*magister scholarum*”; 10, c. 164v-165r (1388): “*magistro scholarum*”; 15, c. 55r (1407): “*magistro scholarum*”, etc.

61 E.g. Pescia, Archivio di Stato, Deliberazioni, 17, c. 64r (1417): “*magistrum et gramatice professorem*”.

62 Black, *Humanism*, 302.

63 Black, *Humanism*, 431.

Pace of Ferrara, however, represented a minority opinion with his view that *Poetria nova* had poetry and grammar as its subject matter. Most commentators thought that *Poetria nova* was a rhetorical treatise, and it is at the level of introductory rhetoric that Geoffrey of Vinsauf's work occupied a decisive presence in the fourteenth- and fifteenth-century Italian secondary pre-university schoolroom.

In Roman antiquity there were two distinct levels of post-elementary education: secondary schools were under the charge of a *grammaticus*,⁶⁴ whereas the only institution of higher education known in the ancient Latin world was the rhetorical school, headed by a *rhetor*.⁶⁵ Grammar and rhetoric were regarded as two separate subjects. Quintilian saw the particular *métier* of the grammar master as “recte loquendi scientiam” (*Inst.*, I, 4, 2). The key word here was ‘recte’: the emphasis in grammar was on correct expression. Rhetoric, in contrast, Quintilian defined as the “bene dicendi scientiam” (*Inst.*, II, 15, 34):⁶⁶ here the crucial term was ‘bene’; the focus in rhetoric was on effective expression. The contrast was between using language, on the one hand, without error and, on the other, for compelling communication. This fundamental distinction between the two subjects persisted into late antiquity. For example, in Martianus Capella's allegorical *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (ca. 410-439), where a separate book was devoted to each, Grammar appears as an old, grey-haired woman, carrying a casket of ebony that contains surgical implements to remove children's grammatical mistakes, whereas Rhetoric strides forth as a splendidly beautiful and tall lady, dressed in a gown decorated with figures of speech.⁶⁷ This same type of distinction between the disciplines of rhetoric and grammar persisted into the fifteenth-century, as is clear from a gloss in the school-level grammar course of Filippo Casali, grammar teacher in Tuscany and Bologna in the third quarter of the century.⁶⁸

Even in antiquity, nevertheless, there could already be found some interpenetration and merging of the two disciplines. Quintilian, who himself deplored this amalgamation, observed that in his day *rhetores* tended to disdain preparatory work, whereas *grammatici* wanted to move into higher levels of study; the result was that the first stages of rhetoric were coming to constitute the end of the grammar curriculum (*Inst.* II, 1, 1-3). In later antiquity, it became increasingly common for the *grammaticus* also

64 Marrou, H.I. *Histoire de l'Éducation dans l'Antiquité*. Paris, 1948. Engl. transl. *A History of Education in Antiquity*. Transl. by G. Lamb. New York, 1964, 369-80.

65 Marrou, *A History*, 381-90.

66 Defined in same terms: II 14, 5; II 15, 38.

67 Curtius, *European Literature*, 38-9.

68 Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1658, c. 119r: “grammaticus loquitur, rhetoricus eloquitur, id est ornate loquitur”.

to teach rhetoric;⁶⁹ teachers were becoming fewer, and there was a tendency to confuse secondary and higher curricula.⁷⁰ For Alcuin, grammar and rhetoric constituted a seamless garment:

The authors' books ought to be read, and their words well impressed upon our memory. If someone has fashioned his style upon theirs, he cannot but express himself with refinement, however much he might try to the contrary.⁷¹

Gerbert of Aurillac also saw an indissoluble link between the teaching of grammar and rhetoric.⁷² With the growing specialisation of education in the twelfth century, the old boundaries between grammar and rhetoric tended to be resurrected. In Italy, rhetoric was transformed into the *ars dictaminis*, which became, beginning in the thirteenth century, primarily a university-level subject, whereas, with the rise of private and communal schools, grammar normally descended to the pre-university level. Nevertheless, given the assimilation, beginning in antiquity and reinforced in the early middle ages, of the two disciplines, it is not surprising to find that the first stages of rhetoric often found their way into the end of the grammar syllabus in medieval and Renaissance Italy.

An early example of the penetration of rhetoric into the grammar syllabus in Italian schools is provided by Pietro da Isolella's *Summa*, probably datable to the second half of the thirteenth century. This school-level grammar textbook also contains a short chapter on rhetoric, called *De dictamine in soluta oratione*,⁷³ which, as is evident from its title, offers an introduction to the then fashionable *ars dictaminis*: in addition to furnishing a definition of *dictamen*, this brief section of the text mentions the letter and its constituent parts (*salutatio*, *exordium*, *narratio*, *petitio* and *conclusio*), as well as the different types of phrases, clauses and sentences (*coma*, *colum*, *periodus*, *subdistinctio*, *clausula*), besides touching on punctuation (*punctum*) and

69 Riché, *Éducation et culture dans l'Occident barbare, 6.-8. siècles*. Paris, 1962. Engl. transl. *Education and Culture in the Barbarian West. Sixth through Eighth Centuries*. Transl. by J.J. Contreni. Columbia SC, 1976, 25).

70 Riché, *Éducation and Culture*, 49.

71 *De rhetorica*, 37. See Riché, *Éducation and Culture*, 254.

72 Riché, *Éducation and Culture*, 358.

73 Fierville, C. (éd.). *Une grammaire latine inédite du XIIIe siècle, extraite des manuscrits no 465 de Laon et no 15462 (fonds latin) de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1886, 116-19, who follows the text in Laon, Bibliothèque Municipale, 465. He also publishes the corresponding chapter in Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 15462, presenting substantial divergences from the Laon manuscript and which is closer to one of Pietro's main sources, the Provençal grammarian Sponcius. See Fierville, *Une grammaire*, 116 n. 1 and 175-177 and 195-197.

cadential rhythm (*cursus*) – all principal concerns of theorists and teachers of *ars dictaminis*. This material is handled only summarily by Pietro, whose purpose here can hardly have been other than to provide a foretaste of a subject to be encountered later in the educational hierarchy. Such a generic treatment was probably of little immediate practical use to school pupils, but nevertheless in this chapter there was one topic that received a little more detailed attention: style. Here Pietro seems to leave the realm of platitudes and enter a more realistic and utilitarian world when discussing stylistic shortcomings and in particular faults of expression: some of these are simply formulaic repetitions of the well-known passage from *Rhetorica ad Herennium* (IV, 18), echoing pseudo Cicero's warning against consecutive vowels (e.g. "mala aula amat crimen"), overuse of a particular letter (e.g. "soleas in sola non sacras faciebat suas"), repetition of the same word (e.g. "cuius rationis ratio non extat rationi, non est ratio probare fidem rationi"), recurrence of the same ending (e.g. "infantes stantes, lacrimantes, vociferantes"), dislocation of words ("nulla mulierum est vir"), and overly long periods. Nevertheless, other stylistic faults are not found in pseudo Cicero and perhaps reflect more immediate problems encountered by teachers in the work of their pupils, such as juxtaposition of undifferentiated words (e.g. "celebre studium maxime proficiat"), too many long words (e.g. "ex celebritate studiorum magnam commoditatem sapientes consequantur"), use of metre or rhyme in prose, following a word ending in 'm' by one beginning with a vowel (e.g. "animam anxiam amo" or "bonum agnum eum"), or two sibilant sounds at the end and beginning of successive words (e.g. "ex sorte", "ars studiorum" or "rex Xerxes"); in fact, in listing these supplementary faults, Pietro refers to the views of "moderni doctores".

The order of chapters in Pietro da Isoella's *Summa* varies considerably among manuscripts, and so there is no indication of the point in the school Latin curriculum at which thirteenth-century pupils were first introduced to rhetoric and *dictamen*. Nevertheless, in one manuscript the above-mentioned chapter *De dictamine in soluta oratione* occurs at the end of the treatise,⁷⁴ and by the fourteenth century it seems that introductory rhetoric had come to represent a normal complement to the secondary grammar syllabus – a pattern that is suggested by a number of manuscripts containing Francesco da Buti's *Regule grammaticales*. In these copies Francesco's secondary grammar is followed by a set of *Regule rethorice*,⁷⁵ a work intended by Francesco for school use, as is clear from the preface, where he distinguishes between his textbook for children (*rudes*) and complete *dicta-*

74 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 15462: see Fierville, *Une grammaire*, XV.

75 Alessio, G.C. "Hec Francesco da Buti". *Italia medioevale e umanistica*, 24, 1981, 64-122 (87 fn. 67), listing eight mss. giving *Regule rethorice* as an appendix to his *Regule grammaticales*.

men treatises by learned authorities.⁷⁶ Francesco chose his words carefully here: when speaking in terms of compilation and omission, he was implying that he had taken this text from fuller treatises on rhetoric and *dictamen*, and in fact his *Regule rhetorice* offer almost entirely an abbreviated version of *Rhetorica ad Herennium*'s fourth book, supplemented by conventional material found in Italian *artes dictaminis*. Thus, Francesco states that his aim is to provide a guide to polished prose composition (*exquisitum dictamen*), which is achieved by three means: elegance, arrangement and appropriate ornament (*elegantia, compositio, ornatus*).⁷⁷ Here he is summarizing the formulation in *Rhet. Her.*, IV, 17. Francesco devotes no more than a few lines to elegance, which he defines as purity of Latin and clarity of explanation, again a repetition of *Rhet. Her.*, IV, 17,⁷⁸ and he then quickly moves through his second topic, *compositio*, which consists of a brief discussion of phrases, sentences, clauses and their punctuation as well as cadential rhythm (*cursus*).⁷⁹ The treatment here again is summarial, representing a formulaic synopsis of the traditional handling of these themes; similarly cursory and conventional is Francesco's short paragraph on stylistic faults, repeating the classic passage in *Rhetorica ad Herennium* (IV, 18) with one addition, which reiterates a fault also highlighted by Pietro da Isolella ('m' at the end of a word followed by a vowel at the beginning of the next).⁸⁰ The longest section of Francesco's *Regule rhetorice* is his treatment of rhetorical colours,⁸¹ which, echoing *Rhetorica ad Herennium*, he defines in terms of style.⁸² Once again it is no surprise to discover that

76 Oxford, Bodleian Library, Lat. Misc. e. 52, c. 82r: "Quoniam facultas rethorice sine arte potest difficillime edoceri, igitur ad eius doctrinam et artem penitus capescendam quedam introductoria sub breviloquio compilemus, obmissis aliis que ad erudiendum rudes minime necessaria reputamus, cum ea querentibus per documenta doctorum illustrium patefiant".

77 Oxford, Bodleian Library, Lat. Misc. e. 52, c. 82r: "Sciendum est quod tria in omni exquisito dictamine requiruntur, scilicet elegantia, compositio et ornatus". This recalls Pietro da Isolella's formulation, ed. Fierville, *Une grammaire*, 116, itself a revision of *Rhet. Her.* IV 17. Francesco later substitutes *dignitas* for *ornatus* (Oxford, Bodleian Library, Lat. Misc. e. 52, c. 83v: "Unde de tertia parte scilicet de dignitate videndum est"), so following formulation in *Rhet. Her.*, IV, 18.

78 Oxford, Bodleian Library, Lat. Misc. e. 52, c. 82r.

79 Oxford, Bodleian Library, Lat. Misc. e. 52, cc. 82v-83r.

80 Oxford, Bodleian Library, Lat. Misc. e. 52, c. 83v and Pietro da Isolella, ed. Fierville, *Une grammaire*, 117.

81 Oxford, Bodleian Library, Lat. Misc. e. 52, cc. 83v-88r.

82 Oxford, Bodleian Library, Lat. Misc. e. 52, c. 83v: "dignitas est enim que orationem exornat et pulcra varietate distinguit. Hec enim in verborum et sententiarum exornationes distinguitur. Verborum exornatio est que in ipsius sermonis insignita verborum continetur perpolicione. Sententiarum exornatio est que non in verbis sed in ipsis rebus quandam habet dignitatatem". Cf. *Rhet. Her.*, IV, 18.

this entire section is taken from *Rhetorica ad Herennium*: for example, the first colour, *repetitio*, is handled accordingly.⁸³ *Rhetorica ad Herennium* similarly provides the source from which Francesco extracts the rest of his treatment of rhetorical colours,⁸⁴ and it is therefore not unexpected to find that the remainder of Francesco da Buti's school-level Latin course consists of material drawn from conventional treatments of the *ars dictaminis*. In several manuscripts, his *Regule rhetorice* are followed by a *Tractatus epistolarum*,⁸⁵ a work similarly intended for school pupils, as is clear once more from the preface.⁸⁶ This text offers a standard but relatively brief treatment of the parts of the letter according to the medieval doctrine of *dictamen*, concentrating, as was usual, primarily on the first two sections, that is, the salutation and the exordium, and giving only a brief mention to the narration, the petition and the conclusion.⁸⁷

Like Pietro da Isolella's chapter on *dictamen*, Francesco da Buti's treatment of rhetoric and epistolography is thus almost entirely derivative: both texts represent compendia of existing theoretical material, whether from *Rhetorica ad Herennium* or from existing *dictamen* literature. Abbreviation represents the main way in which these works have been adapted to the particular needs of school pupils, and so it is not surprising to find that, in comparison with his widely diffused and influential *Regule grammaticales*, Francesco da Buti's rhetorical and epistolary rules enjoyed a more limited circulation.

In contrast, together with its free-standing lemmatic commentary tradition, Geoffrey of Vinsauf's *Poetria nova* achieved a far more extensive diffusion in Italy than Francesco da Buti's secondary-school level rhetoric and epistolography – a *fortuna* due not only to its verse format, typical of other widely disseminated school-level texts such as Alexander of Villedieu's *Doctrinale* and Evrard of Béthune's *Graecismus*, but also to its far more extensive and original treatment of rhetorical stylistics.

83 Oxford, Bodleian Library, Lat. Misc. e. 52, c. 83v: "Repetitio enim est cum ab eodem verbo continenter in rebus similibus et diversis principia sumuntur hoc modo: vobis istud attribuentum est, vobis gratia est habenda, vobis res ista est honori". Cf. *Rhet. Her.* IV 19.

84 Oxford, Bodleian Library, Lat. Misc. e. 52, cc. 83v-88r and *Rhet. Her.* IV 19-68.

85 Oxford, Bodleian Library, Lat. Misc. e. 52, cc. 88r-96v.

86 Oxford, Bodleian Library, Lat. Misc. e. 52, c. 88r: "Quoniam dictamen tripliciter dividitur, nam aliud prosaicum, aliud rictimimicum et aliud metricum, et prosaicum quatuorpliter dividitur, scilicet in istorias, privilegiam, contractus et epistolas, cum hec omnia explanationa requirunt non parvam temporis quantitatem, solum de epistolari dictamine presentis intentionis est utilitati rudium".

87 E.g. Guido Fava's treatment of the *salutatio* is eight times the total length of his discussion of the *exordium*, *narratio* and *petitio*, while the latter two are handled in a single paragraph; he does not even mention the *conclusio*: see Faulhaber, C.B. "The *Summa dictaminis* of Guido Fava". Murphy, J.J. (ed.), *Medieval Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric*. Berkeley-Los Angeles-London, 1978, 85-111 (94-8).

Poetria nova is ostensibly a treatise covering all five traditional parts of rhetoric (invention, disposition, diction, memory and delivery), but its focus is evident from the space allotted to the various sections: out of a total length of 2,116 verses, invention is only one among several topics rapidly passed over in the general introduction (vv. 43-86); the two succeeding stylistic themes, on the other hand, occupy the body of the treatise, with vv. 87-736 and 737-1968 dedicated to *dispositio* and *elocutio* respectively; in contrast, the remaining two topics receive less than a hundred lines each, with memory treated in vv. 1969-2030 and delivery in vv. 2031-65. Both Pietro da Isolella's and Francesco da Buti's school-level treatments of dictamen showed some emphasis on style,⁸⁸ but *Poetria nova* went much further: Geoffrey of Vinsauf in fact wrote a manual of style rather than a full-blown textbook on rhetoric, as is confirmed by comparison with classical rhetorical treatises, where the emphasis had been on invention: according to *Rhetorica ad Herennium*, invention was the most difficult part of rhetoric (III, 15), while Cicero in *De inventione* called it "princeps... omnium partium" (I, 9). In contrast, *Poetria nova's* treatment of invention was limited to a few generalities and platitudes: plan thoroughly before writing (vv. 43-60); choose the appropriate material for the beginning, middle and end (vv. 61-6); take care lest any single part should blemish the whole (vv. 66-9); start honestly, continue strenuously and solemnly, finish honourably (vv. 71-6). In fact, the stress on style in this text was well appreciated in the later middle ages. The early fourteenth-century copyist of Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 137 provided a set of rubrics that highlight the overriding stylistic emphasis of the work.⁸⁹ In the Italian medieval and Renaissance classroom, Geoffrey of Vinsauf thus provided a manual on prose style in verse format for easier memorization; in fact, it represented the rhetorical/stylistic complement to Alexander of Villedieu's verse grammar, *Doctrinale*.

Poetria nova's treatment of style begins with the distinction between natural and artificial order (vv. 87-90). Although natural order may have been thought appropriate for purely grammatical study, it is now considered sterile, and the artful approach is regarded as more productive. Abandoning thus the natural accuracy learned at the secondary grammatical level, the pupil now acquires a capacity for artistic expression. Geoffrey then proceeds to illustrate how to amplify or fill out simple sentences, recommending duplication (vv. 220-5), circumlocution (vv. 226-40), comparison (vv. 241-63), exclamation (vv. 264-460), personification (vv. 461-526), digression (vv. 527-53), description (vv. 554-667) and juxtaposition

88 See above.

89 C. 1v: De inventione. 2r: De dispositione. 13v: De elocutione. 34r: De memoria. 35r: De pronuntiatione.

(vv. 668-89); for abbreviation, on the other hand, he recommends innuendo (*emphasis*), staccato expression (*articulus*), ablative absolutes, omission of conjunctions (asyndeton) and fusion into a single proposition of several statements (vv. 690-736). Nevertheless, amplification and abbreviation are only the beginnings of ornate style; moving from natural to artificial expression also requires colour (vv. 737-8). This is achieved in the first place (vv. 765-1093) through metaphorical language, such as attributing human qualities to things and vice versa; figurative treatment of verbs, adjectives and nouns; and use of particular tropes (e.g. metaphor, onomatopoeia, antonomasia, allegory, metonymy, hyperbole, synecdoche, catachresis, hyperbaton). Secondly, discourse is given colour through figures of speech (vv. 1094-229) (e.g. rhetorical questions [*interrogatio*] or ending words similarly [*similiter disinens*]) or of thought (vv. 1230-587) (e.g. understatement [*diminutio*] or imagined dialogue [*sermoncinatio*]). Thirdly, sentences are rendered more colourful by employing the doctrine of conversion (vv. 1588-1760), that is, by changing one part of speech or grammatical form into another: verbs into nouns (e.g. “*ex hac re doleo*” = “*ex hoc fonte mihi manat dolor*”), adjectives into nouns (e.g. “*candidus est vultus*” = “*illuminat ora | candor*”), one nominal case into another (e.g. “*ego rem sceleratam | consilio feci*” = “*consilium scelerata manus produxit in actum*”), or in declinable into declinable parts of speech (e.g. “*huc veniet*” = “*hic locus admittet venientem*”). Fourthly, colour can be achieved by using grammatical relations between words (vv. 1761-841), e.g. between nouns (“*es Cato mente, | Tullius ore, Paris facie, Pirrusque vigore*”) or between adjectives and oblique cases (“*avarus | plenus opum, vacuus virtutum, avidissima rerum, | prodigus alterius parcus rerumque suarum*”). Finally, Geoffrey completes his discussion of style (vv. 1842-968) by urging care in the choice of words, by warning against various stylistic faults (such as juxtaposition of vowels among two or more words; repetition of the same letters, words or final syllables; sentences of excessive length; or forced metaphors)⁹⁰ and by recommending good judgement, a sensitive ear and attention to usage.

It has been pointed out that commentaries do not support the view that “Geoffrey’s discussion of natural and artificial order [...] refers to word order”; in contrast, it is suggested that Geoffrey here is referring to altering the “narrative order”, for example by “the simple rearranging of the natural order by putting events that happen later earlier”.⁹¹ The relevant passage is *Poetria nova*, vv. 87-100:

Ordo bifurcat iter: tum limite nititur artis,
Tum sequitur stratam naturae. Linea stratae

90 Sometimes repeating points made in *Rhet. Her.*, IV, 18.

91 Woods, *Classroom*, 102 and fn. 38.

Est ibi dux, ubi res et verba sequuntur eundem
 Cursum nec sermo declinat ab ordine rerum
 Limite currit opus, si praelocet aptior ordo
 Posteriora prius, vel detrahat ipsa priora
 Posterius; sed in hoc, nec posteriora priori,
 Ordine transposito, nec posteriore priora
 Dedecus incurrunt, immo sine lite licenter
 Alterans sedes capiunt et more faceto
 Sponte sibi cedunt: ars callida res ita vertit,
 Ut non pervertat; transponit ut hoc tamen ipso
 Rem melius ponat. Civilior ordine recto
 Et longe prior est, quamvis praeposterus ordo.⁹²

At the time Geoffrey wrote these lines, however, it is arguable that he was referring to words (*locutionibus*), not narrative structures, as is suggested by the famous thirteenth-century gloss on *Doctrinale* known as *Admirantes*:

quantum ad figurativas locutiones est ut sapientibus et provecis sapientes et proveci, figurativis locutionibus mediantibus, suos expriment affectus et intellectus per plenarias sententias et profundas. Nam peritus gramaticus sibi duplex preparat instrumentum, unum, quo utitur ad plures, ut est sermo simpliciter congruus, et aliud, quo utitur ad sapientes, ut est sermo figurativus.⁹³

Order of words, not of narration, is indicated when the terms *ordo naturalis* and *ordo artificialis* appear in a thirteenth-century text:

Scias itaque quod duplex est ordo, scilicet naturalis et artificialis. Naturalis ordo est, quando nominativus cum determinatione sua precedit et verbum sequitur cum sua, ut *ego amo te*. Artificialis ordo vel dispositio est, quando partes proprie transponuntur et pulcrius ordinantur, ut *Petrum sincera dilectione prosequor et amplector*.⁹⁴

A fourteenth-century passage contrasts simple grammatical exposition with rhetorical composition ('dictationem'), again in terms of the word order, not narrative sequence:

92 Faral, *Les arts*, 200.

93 Thurot, C. *Notices et extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au moyen âge*. Paris, 1868, 459.

94 Thurot, *Notices*, 343.

In constructione duplex est ordo, naturalis videlicet et artificialis. Naturalis est ille qui pertinet ad expositionem, quando nominativus cum determinatione sua precedit et verbum sequitur cum sua, ut *ego amo te*. Artificialis ordo vel compositio est illa que pertinet ad dictationem, quando partes pulcrius disponuntur; que sic a Tullio definitur: Compositio artificialis est constructio equaliter polita.⁹⁵

It is correct that Italian commentators glossed the above-cited passage in *Poetria nova* (vv. 87-100) in terms of narrative, not word order. For example, Franceschello Mancini enjoins,

Nota secundum Oratium in sua *Poetria* quod duplex est ordo, scilicet naturalis et artificialis. Naturalis est quando preponenda preponuntur et postponenda postponuntur. Artificialis est quand preponenda postponuntur et e converso, et hunc ordine tenet Virgilius *Eneydorum*, ut ibi 'Vix e conspectu' etc.⁹⁶

The passage from the *Aeneid* referred to here (I, vv. 34ff) is an example of narrative reordering: the Trojans sailing to Italy are then observed by Juno, who gives vent to her previous anger. Similar are the comments by Guizzardo da Bologna, who gives the stories of Abraham and Minos to exemplify narrative reordering.⁹⁷

When it comes to concrete application rather than literal textual exposition and exemplification of a generic passage, however, much of the advice given by Geoffrey's Italian commentators involves reordering and rewriting simple phrases and sentences in terms of a more ornate style. In practice, the Italian commentary tradition focused as much on words as on narrative techniques. For example, in the table of contents for Bartolomeo da San Concordio's commentary (Rome, Biblioteca Casanatense, 311, cc. 69v-70v), the following headings refer explicitly to words:

Docet in generali colorare in sententia et verbis [...] De addend[is] transumptis adiectiva [...] De contrarietate vocis et concordia in sententia [...] Quando eadem dictio ponitur proprie et improprie [...] De transumptione verbi [...] De transumptione adiectivi [...] De transumptione substantivi [...] De transumptione plurium dictionum [...] De coloribus verborum et levioribus [...] Exemplum de commutatione et variatione verbi [...] De commutatione adiectivi [...] De mutatione substantivi per suos casus [...] De permutatione indeclinabilis [...] De Addendo dictionibus.

95 Thurot, *Notices*, 344.

96 Cited by Woods, *Classroom*, 155 fn. 282.

97 Guizzardo da Bologna, *Recollecte*, 108-15.

Et primo de addendo substantivo [...] De addendo adiectivis [...] De addendo verbis.⁹⁸

According to Guizzardo da Bologna, the procedural method involved in *Poetria nova* inevitably leads to rewriting in terms of ever smaller units:

Forma tractatus est distinctio libri per partes principales et partium principalium in partes minutas, quosusque deveniatur ad minimas sententiam continentes. Forma tractandi idem est quod modus agendi, qui est divisivus, continuativus et exemplorum positurus.⁹⁹

A writing technique

to which the commentators pay a lot of attention [...] is determination, in which the effect of a word is modified and often made figurative by joining it to or juxtaposing it with an additional word or words [...] a focus on very small units of composition, here single words and short phrases.¹⁰⁰

One Italian commentator distinguishes between simple and elaborate wording: “duplex est enim vox complexa et incomplexa: vox incomplexa est sola dictio, vox vero complexa est duo coniuncta per factum sensum g<e>nerancia”.¹⁰¹ Gasparino Barzizza, not a commentator on but an admirer of Geoffrey of Vinsauf (“Galfredus, natione anglicus, vir eruditissimus”),¹⁰² adopted an “imitation exercise based on ‘changing singular to plural’ or ‘adding or removing’ words” arguably

based on Geoffrey’s long discussions of the theories of conversion, which is finding the best way to express an idea by trying it out in different inflected forms of a word, and determination, in which a word is made more powerful or figurative by juxtaposing it with another word.¹⁰³

This technique of determination, leading to more artificial verbal expression, had, according to one Italian commentator, to be learned from *Poetria nova*: “Sic artificium inveniendi laudabiles determinaciones hic volumus

98 Cited from Woods, *Classroom*, 269-72.

99 Guizzardo da Bologna, *Recollece*, 97-8.

100 Woods, *Classroom*, 85.

101 Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat. 1472, c. 23v, cited by Woods, *Classroom*, 92 fn. 200.

102 Cited in Woods, *Classroom*, 136 fn. 182.

103 Woods, *Classroom*, 137.

recipere ab eodem [Galfrido] quia nec Tullius nec Quintillianus aliquid de hiis dixit".¹⁰⁴ A final example illustrating how an Italian commentator, arguably writing in the fourth decade of the fourteenth century, shows how techniques adopted from *Poetria nova* enabled a writer to move from simple grammatical wording to more ornate diction, i.e. from *ordo naturalis* to *ordo artificialis*:

Nunc determinat de sermone ampliandi materiam, que est circuitio sive circumlocutio. Que a Donato dicitur peryfrasis, a peri, quod est circum, et frasis, ferre, id est, circulatio vel circumlocutio. Que fit aut ordinande rei causa que pulcrior est, aut colende rei causa que turpis est. Et dividitur hec pars in duas. In prima tradit doctrinam de circuitione; in secunda docet circuitionem fieri tripliciter, ibi *cum triplici claustro*. Fit autem primo circumlocutio cum loco nominis ponitur descriptio eius, ut prudentia Scipionis loco eius quod Scipio; secundo, loco verbi cum ponitur obiectum [*MS* obiectio], ut bellando superavit pro eo quod est vicit; tertio de utroque quod per predictam partem ponit, scilicet, quando variatur nomen et verbum similiter. Prudentia Scipionis (primus modus) bellando superavit (secundus modus). Dicere poteram, Scipio superavit, sed unicuique additur per circumlocutionem: prudentia Scipionis bellando superavit (tertius modus).¹⁰⁵

104 Pistoia, Archivio Capitolare del Duomo, C. 143, c. 30v, cited by Woods, *Classroom*, 255 fn. 4.

105 Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi Soppressi J.VI.17, c. 5v.

Le *poetriae* del medioevo latino

Modelli, fortuna, commenti

a cura di Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio

Tratamiento del *ordo* en la teorización poética medieval *Poetria nova*, de Godofredo de Vinsauf

Ana Calvo Revilla

(Universidad CEU San Pablo de Madrid, España)

Abstract Although medieval *artes poetriae* authors, because of their grammatical and versificatory orientation and the importance they attributed to *elocutio*, paid less attention to the parts of speech than the attention paid by authors of *artes praedicandi* or *artes dictaminis*, however, they did not neglect the dispositive aspects of literary discourse, and strengthened the textual character that began to dominate in Poetics under the dominance of Rhetoric. Although *dispositio* was not a part of grammar instruction in the XIII century – heir to the grammatical concept of Quintilian –, nevertheless, as a result of the rhetoricalisation process undergone by medieval poetry, other medieval *artes poetriae*, following in the footsteps of Horace's *Ars poetica*, paid great attention to the operative organisation of literary text. Despite the familiarity with classical rhetorical treatises, when medieval poetry scholars dealt with the various ways to start a poem, they did not make use of these sources, as these were written having the forensic oratory as a model, and concentrated their study on techniques that make the defence of legal causes effective, developing the doctrine of exordium to present the case to the receiver and get the favourable disposition of the auditorium. We will pay attention to the sources of *artes poetriae* in the binomial *ordo naturalis/ordo artificialis* doctrine and we will analyse the consolidation that textual construction receives in *Poetria nova*. In this work Geoffrey of Vinsauf provides an extensive treatment on *dispositio* and the procedures to move from the objective and actual order, which follows the road of nature – *ordo naturalis* – to the poetic order – *ordo artificialis*. This distinction will have a great influence on the structure of narrative material. This study provides interesting data about the importance of the structure of literary texts in medieval times and provides a solid theoretical framework to understand the structure of the literary text and thus of textual linguistics.

Sumario 1 Poética, retórica y gramática. – 2 Consolidación textual de las artes poéticas medievales: la *dispositio*. – 3 Fuentes doctrinales de la *Poetria nova*, de Godofredo de Vinsauf. – 4 Aportaciones de Godofredo de Vinsauf a la poética medieval.

Keywords Geoffrey of Vinsauf. Medieval poetry. Rhetoric. Artes poetriae. Poetria nova.


1 Poética, retórica y gramática

La Edad Media heredó de la Antigüedad los principios básicos del discurso de las dos principales disciplinas: la gramática y la retórica. En las escuelas romanas la gramática, a diferencia de la griega, que se ocupó de la obra

Filologie medievale e moderne 15 ISSN [online] 2610-9441 | ISSN [print] 2610-945X

DOI 10.14277/6969-137-9/FMM-15-3 | Submission 2017-09-15

ISBN [ebook] 978-88-6969-137-9 | ISBN [print] 978-88-6969-205-5

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

de prosistas, historiadores y oradores, se centró en el estudio de los textos poéticos; como *scientia recte loquendi* y *enarratio poetarum*, abordó el estudio del lenguaje y el comentario textual, mientras que la retórica se reservó el privilegio heurístico, propio de la *inventio*, el descubrimiento o hallazgo de los argumentos persuasivos.¹ Al mismo tiempo, el desconocimiento del griego provocó la aparición de obras latinas, que reemplazaron a los manuales griegos; esta fue la causa del auge que alcanzó *De inventione*² – tratado ciceroniano que giró sobre la operación retórica homónima, en detrimento de la escasa importancia que concedió a la *elocutio*, la *dispositio*, la *memoria* y la *pronuntiatio* – y de la influencia que alcanzaron los comentarios en torno a esta obra,³ los cuales transmitieron los rasgos más sobresalientes de la doctrina ciceroniana y las circunstancias por las que atravesó la retórica de los siglos III y IV.

La primacía de la *inventio* – atraída por la órbita de la dialéctica – produjo un enrarecido sentido de la retórica y contribuyó a la pérdida de aplicación directa de los estudios retóricos a las circunstancias particulares del discurso y a la gramaticalización de la *elocutio*, pues el tratamiento de los aspectos lingüísticos fue confiado a los gramáticos.⁴ La gramática asumió una importancia sin precedentes en el análisis sistemático de los textos; basada en los modelos de Donato y Prisciano, gozó de una posición privilegiada en el programa de estudios medieval, donde fue enseñada como llave de la interpretación textual, se convirtió en propedéutica de la literatura y alcanzó gran fuerza hermenéutica.⁵ En la práctica, la *enar-*

1 Copeland, R. *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages*. Cambridge, 1991, 9-36. Murphy, J.J. *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*. México, 1986. Trad. es. de *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley; Los Angeles; London, 1974. Véase Ruys, J.F.; Ward, J.F.; Heyworth, M. (eds.). *The Classics in the Medieval and Renaissance Classroom. The Role of Ancient Texts in the Arts Curriculum as Revealed by Surviving Manuscripts and Early Printed Books*. Turnhout, 2013.

2 Cicerón. *La invención retórica*. Introd., trad. y notas de S. Núñez. Madrid, 1997. Trad. es. de Cicerón, «De inventione». *De inventione. De optimo genere oratorum. Topica*. English transl. by H.M. Hubbell. Cambridge; London, 1949; Ward, J.O. «From Antiquity to the Renaissance: Glosses Commentaries on Cicero's Rhetorica». Murphy, J.J., *Medieval Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric*. Berkeley, 1978, 25-67.

3 Victorini. «Explanatum in Rhetoricam M. Tullii Ciceronis libri duo». Halm, C., *Rhetores latini minores. Ex codicibus maximam partem primum adhibitis*. Leipzig, 1863, 153-304; «Excerpta ex Grillii commento. In primum Ciceronis Librum De Inventione». Halm, *Rhetores latini minores*, 596-606.

4 Copeland, *Rhetoric*, 40.

5 Bursill-Hall, G.L. «The Middle Ages». Sebeok, T.A., *Current Trends in Linguistics. XIII. Historiography of Linguistics*. The Hague; Paris, 1975, 179-230 (179). Una breve exposición de la concepción de la gramática durante la Edad Media se encuentra en Curtius, E.R. *Literatura europea y Edad Media latina*. Madrid, 1984, 70-4. Trad. es. de *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, 1948.

ratio gramatical suplantó a la retórica como dueña del discurso y alcanzó el privilegio de recuperar a los *auctores*. Mientras que en la Antigüedad clásica la actividad de exégesis y de interpretación de los textos no fue necesaria, por ser los textos latinos productos culturales contemporáneos, desde la tardía Antigüedad la necesidad de reconstruir el significado de los textos de los *auctores* otorgó gran prestigio a la *enarratio* gramatical.⁶

La gramática, siguiendo la concepción de Quintiliano, abarcó el correcto empleo del lenguaje – el conocimiento del latín –, la explicación de los poetas y el comentario de los textos literarios pertenecientes a los autores clásicos, uniendo en el análisis el discurso dialéctico sobre el lenguaje con el discurso retórico sobre el estilo y los tropos.⁷ Al velar por la pureza de la lengua, evitando las faltas gramaticales (*vitia*) y cultivando las *virtutes orationis* o *figuras* encaminadas a embellecer el discurso, la retórica y la gramática pasaron a compartir el mismo campo de estudio: las figuras y los tropos, lo que provocó la disolución de las fronteras existentes entre ambas disciplinas,⁸ como se aprecia en la concepción gramatical de autores como Donato, Diomedes, Prisciano y otros.⁹ Si bien el manual básico de enseñanza del latín desde el siglo IV hasta el siglo XV, y también el modelo de posteriores gramáticas en lenguas vernáculas, fue *Ars Minor* de Elio Donato, fueron algunas secciones del *Ars grammatica* o *Ars Maior* que el célebre gramático consagró al estudio de los *schemata* y *tropi*, como se deduce de la parte tercera conocida como *Barbarismus*, las que se convirtieron en el texto estándar sobre el lenguaje figurativo.¹⁰ Al transformarse las incorrecciones gramaticales en estratagemas estilísticas, comenzó una tradición gramatical sobre las figuras, independiente de la tradición retó-

6 Copeland, *Rhetoric*, 56.

7 Abelson, P. *The Seven Liberal Arts*. New York, 1965, 11-20.

8 Reynolds, S. *Medieval Reading (Grammar, Rhetoric and the Classical Text)*. Cambridge, 1966, 19-22. Véase Albaladejo Mayordomo, T. «Leer para enseñar (entre gramática y Retórica)». *Revista de Libros*, 11, 1997, 35-6; Pérez Rodríguez, E. «Sobre las figuras en la gramática bajomedieval». Pérez González, M. *Actas del I Congreso Nacional de Latín Medieval* (diciembre de 1993). León, 1995, 357-65.

9 En el siglo VI *Institutio de arte grammatica*, de Prisciano fue el texto gramatical de referencia en materia de sintaxis los dieciséis primeros libros versan sobre morfología y fonología y los dos últimos sobre sintaxis; estos recibieron el nombre de *Priscianus minor* durante el período medieval; no aborda el tratamiento de los *vitia* y las *virtutes*. Prisciani Caesarensis *Institutionum grammaticarum libri XVIII*, ex recensione M. Herzii, en *Grammatici latini*, II-III, ex recensione H. Keilii, Leipzig, 1855-1859 (ed. facsímil: Hildesheim, 1961), 1-377.

10 Reynolds, *Medieval Reading*, 10; Donato, *Ars maior: Donati Ars grammatica*, ex recensione H. Keilii, en *Grammatici latini*, IV, Leipzig, 1864 (ed. facsímil: Hildesheim, 1961), 353-402. A partir de este momento las referencias a este autor aparecerán en el texto entre paréntesis, señalando la página de referencia bibliográfica.

rica que mantenían algunos tratados como *Rhetorica ad Herennium*,¹¹ que distinguía entre las figuras propias del gramático (*schemata lexeos*) y las figuras del retórico (*schemata dianoeas*). Otras fuentes en el estudio de las figuras retóricas durante la Edad Media fueron: *De doctrina christiana*, de San Agustín; *Institutiones*, de Casiodoro y *Etymologiae*, de San Isidoro de Sevilla, quien recogió el pensamiento de Donato, aunque sin asumir la separación entre figuras de uso gramatical y retórico.¹²

Junto a la estrecha relación que la retórica mantuvo con la gramática dentro de la configuración del *trivium* medieval, sobresale la concepción de la poética como arte totalmente dependiente de la retórica y de la gramática, sin autonomía de ningún tipo, lo que provocó interrelaciones, influencias y préstamos entre dichas disciplinas. La poética, aunque no formaba parte de las artes liberales, fue considerada parte del *ars grammatica* y se detuvo en la condición elocutiva del estilo literario, abdicando y confiando el tratamiento de la lengua literaria en la retórica. Debido a esta evolución la *elocutio* tuvo gran peso en los tratados poéticos medievales; así, por ejemplo, tanto *Doctrinale* (1199), de Alejandro de Villedieu como *Graecismus* (1212), de Eberardo de Bethune hicieron extensivo el dominio gramatical al tratamiento de los tropos y figuras, lo que muestra la expansión del *ars grammatica* al dominio de la retórica.

En este contexto de reorganización del *trivium* y de fuerte interrelación entre la retórica y la gramática una serie de maestros de gramática europeos compusieron, durante un período de setenta y cinco años – en su mayoría durante el siglo XIII –, seis gramáticas preceptivas del *ars poetriae*.¹³ Este proceso, que fue iniciado por Mateo de Vendôme con la escritura de *Ars versificatoria* hacia 1175,¹⁴ alcanza su cima con *Ars versificaria*, de Gervasio de Melkley¹⁵ y con *Poetria nova*¹⁶ y *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, de Godofredo de Vinsauf, y comenzó a declinar

11 *Retórica ad Herenio*. Introd., trad. y notas de S. Núñez. Madrid, 1997. Trad. es. de Cicerón. *Ad C. Herennium de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*. English transl. by H. Caplan. Cambridge; London, 1954.

12 Campbell, J.J. «Adaptation of Classical Rhetoric in Old English Literature». Murphy, *Medieval Eloquence*, 173-97 (175).

13 Faral, E. *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du moyen age*. Paris, 1924, (ed. facsímil: Paris, 1971), 47-54.

14 Matthieu de Vendôme. «Ars versificatoria». Faral, *Les arts poétiques*, 109-93.

15 Gervais de Melkley. «Ars versificatoria». Faral, *Les arts poétiques*, 328-30.

16 Geoffroi de Vinsauf. «Poetria nova». Faral, *Les arts poétiques*, 197-262; «Documentum de modo et arte dictandi et versificandi». Faral, *Les arts poétiques*, 265-320. A partir de este momento, nos servimos de la edición crítica y traducción del latín al castellano de la autora en Godofredo de Vinsauf (ed. y trad). *Poetria nova*. Madrid, 2008, que presenta una revisión de la versificación realizada por Faral. Anteriormente se había traducido al inglés: véase Nims, M.F. *Poetria Nova of Geoffrey of Vinsauf*. Toronto, 1967, que posteriormente, en

con *Parisiana poetria*, de Juan de Garlande y *Laborintus*, de Eberardo el Alemán, escrito a mediados del siglo XIII.¹⁷

2 Consolidación textual de las artes poéticas medievales: la *dispositio*

Aunque los autores de *artes poetriae* medievales, debido a la orientación gramatical y versificatoria que poseían, concedieron más importancia a la *elocutio*¹⁸ y prestaron menos atención a las partes del discurso que los autores de *artes praedicandi* o de *artes dictaminis*, sin embargo, no desatendieron los aspectos dispositivos del discurso literario y consolidaron el carácter *textual* que empezó a dominar la poética bajo el predominio de la retórica.¹⁹ Mientras en las *artes dictaminis* percibimos una sistematización de la organización sintáctico-dispositiva de la prosa epistolar, en las *artes poetriae* contemplamos también, junto a la aproximación de la retórica a la poética, un mayor interés hacia la *dispositio*; como consecuencia del proceso de *retorización* sufrido por la poética medieval, la influencia de la retórica fue marcada en lo relativo a la estructura textual de la obra, lo que contribuyó de manera significativa, como vemos, a «la consolidación de la construcción textual en su estructura profunda y en sus aspectos de la estructura de superficie».²⁰ Aunque la *dispositio* no formó parte de la instrucción gramatical del siglo XIII, pues esta había heredado la concepción gramatical de Quintiliano, sin embargo, las *artes poetriae* medievales, siguiendo la huella de *Ars poetica* de Horacio, atendieron con solicitud a la organización dispositiva del texto literario.

A pesar de la familiaridad con los tratados retóricos clásicos, cuando estos gramáticos – teóricos de la poética medieval – tratan sobre los diversos modos de comenzar un poema, no hacen uso de dichas fuentes, pues estas habían sido escritas teniendo como modelo la oratoria forense, habían focalizado su estudio en las técnicas que hacen eficaz la defensa de una causa legal y habían elaborado fundamentalmente la doctrina del *exordium*

2010, fue revisada, con introducción de M. Camargo, y publicada en Pontifical Institute of Mediaeval Studies. Véase también la traducción de Ponce, C. *La poesía nueva*. México, 2000.

17 Évrard l'Allemand, «Laborintus». Faral, *Les arts poétiques*, 336-77.

18 Faral, *Les arts poétiques*, 86.

19 Calvo Revilla, A.; Albaladejo Mayordomo, T. «Aspectos de la comunicación retórica en las *artes praedicandi*». *La Corónica. A Journal of Medieval Spanish Language, Literature & Cultural Studies*, 34(2), 2006, 179-202. Véase también Camargo, M. *Ars Dictaminis. Ars Dictandi*. Turnhout, 1991; *Medieval Rhetorics of Prose Composition. Five English Artes Dictandi and Their Tradition*. Binghamton, 1995.

20 Albaladejo Mayordomo, T. *Retórica*. Madrid, 1989, 105; García Berrio, A.; Hernández, M.T. *La Poética: tradición y modernidad*. Madrid, 1988, 23.

con el fin de presentar de manera adecuada la causa ante el receptor y obtener la disposición favorable del auditorio. En este aspecto la retórica no sirvió de apoyo a la poética, pues esta no incorporó la extendida doctrina sobre el exordio y, como veremos, se enriqueció con las aportaciones de Horacio.²¹ Así, mientras que la huella de *Rhetorica ad Herennium* en las *artes poetriae* es manifiesta en la doctrina relativa a las figuras, la preocupación hacia la organización dispositiva del texto literario es heredera del *Ars poetica* horaciana, cuya huella se percibe profundamente en el tratamiento de las diversas maneras de abrir una obra poética, y no solo en la terminología que las impregna:

La aportación horaciana relativa a la organización global sintáctica del texto es importante, siendo decisiva para la consolidación en la tradición teórico-literaria de conceptos como el de coherencia o adecuación entre las distintas partes del texto literario, el del comienzo *in media res*, etc., afirmando en varios casos Horacio nociones que habían sido apuntadas por Aristóteles en su Poética.²²

Aunque Godofredo de Vinsauf también participa del énfasis que los restantes autores de *artes poetriae* depositaron en la *elocutio*, difiere de los demás gramáticos y autores de artes poéticas en que aborda el tratamiento de las restantes operaciones retóricas, como la *inventio* y la *dispositio*; estas referencias aparecen, asimismo, en la obra de Juan de Garlande, quien también prestó atención a las partes del discurso en la cuarta sección de *De arte prosayca, metrica, et rithmica*, manteniendo la distinción entre las siguientes partes: *exordium*, *narratio*, *persuasio*, *confirmatio*, *confutatio* y *conclusio*, que se aplican al género oratorio y epistolar y a algunas composiciones líricas y morales.²³

Mateo de Vendôme en *Ars versificatoria* se ciñe, sobre todo, a los aspectos elocutivos y trata las diversas maneras de empezar un poema: zeugma,

21 Schultz, J.A. «Classical Rhetoric, Medieval Poetics and the Medieval Vernacular Prologue». *Speculum*, 59, 1984, 1-15 (4-5).

22 García Berrio, A.; Albaladejo Mayordomo, T. «Estructura composicional. Macroestructuras». *Estudios de Lingüística*, 1, 1983, 127-80 (138).

23 Kelly, D. «The Scope of the Treatment of Composition in the Twelfth- and the Thirteenth-Century Arts of Poetry». *Speculum*, 41, 1966, 261-78. La *dispositio*, operación retórica encargada de la ordenación y distribución de los materiales hallados en la *inventio*, ocupó en la retórica clásica un papel secundario respecto de la *inventio*; aunque se ocupó de aspectos fundamentales, como las *partes orationis* (*exordium*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*), no se detuvo de manera exhaustiva en el tratamiento de la *dispositio*. Véase Lausberg, H. *Manual de Retórica Literaria*. Madrid, 1966-1968, I, §§ 443-52. Trad. es. de *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München, 1960; Azaustre, A.; Casas, J. *Manual de Retórica Española*. Barcelona, 1997, 69-70.

hypozeuxis, metonimia y proverbio;²⁴ a juzgar por el modo de empezar su tratado, se muestra partidario del orden artificial en la *dispositio*, aunque no desarrolla esta doctrina con la profundidad que revisten las aportaciones de Godofredo de Vinsauf dentro de la teoría poética medieval.²⁵ Las limitaciones y deficiencias que observamos en la obra de Vendôme aparecen también en las obras de Gervasio de Melkley y de Eberardo el Alemán,²⁶ en las cuales no aparece contemplada la operación de *dispositio*, a pesar de que contaban ya con el ejemplo de la doctrina aportada por Vinsauf – nos consta, por ejemplo, que Gervasio de Melkley lo conocía, pues en *Ars versificaria* cita al gramático y alude a la *Poetria nova*, de cuya doctrina se alimenta, junto con ideas tomadas de Cicerón, Cornificio, Donato, Bernardo Silvestre y de Mateo de Vendôme.²⁷ El hecho de que estos gramáticos no se ocuparan de la distinción entre *ordo naturalis/ordo artificialis* hemos de atribuirlo al peso que tuvo la instrucción gramatical que todos ellos habían recibido, donde, como hemos subrayado, la *dispositio* no formaba parte de la misma, pues había heredado la concepción gramatical de Quintiliano.²⁸

Tanto Godofredo de Vinsauf como Juan de Garlande, partiendo de la distinción entre *principium naturale/principium artificiale*, prestaron atención a la doctrina relativa a los diversos modos de comenzar un poema; aunque algunos críticos han defendido que han de ser entendidos como modos de empezar el *exordium*, consideramos que nos encontramos ante la explicitación de la doctrina relativa a la diferenciación entre *ordo naturalis/ordo artificialis*,²⁹ entendiendo que mientras el *principium naturale* sigue el orden cronológico de los acontecimientos, el *principium artificiale* lo modifica, ya mediante el comienzo de la narración por el medio o el final de la historia, o adjuntando un ejemplo o máxima al comienzo de la narración, etc. En *Parisiana poetria* el gramático medieval añade una novena forma de *ordo artificialis* a las contempladas por Godofredo de Vinsauf, consistente en la colocación de un prólogo en el inicio de la obra.³⁰

24 Matthieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, 113-16.

25 Kelly, *The Scope*, 271.

26 Évrard l'Allemand, *Laborintus*, 336-77.

27 Faral, *Les arts poétiques*, 328-30.

28 Kelly, *The Scope*, 269-70.

29 Schultz, *Classical Rhetoric*, 10: «If we add the recommendation to open with zeugma, hypozeusis, or metonymi that is offered by Matthew of Vendôme and repeated by Eberhard the German to the treatment of natural and artificial order in Geoffrey of Vinsauf and John of Garlande and to the unanimous recommendation of *sententiae* and *exempla*, then we have noted all the prescriptive poetics of the Middle Ages have to say on the subject of beginnings. Their authors are concerned only with the strategies for beginning the narrative itself, like Horace, they do not even mention the possibility of a prologue».

30 Faral, *Les arts poétiques*, 58-9.

La recomendación de empezar con un proverbio o ejemplo, una de las variedades del *ordo artificialis*, no aparece en ninguno de los tratados retóricos clásicos; como tal doctrina constituye una de las aportaciones más novedosas de la Edad Media;³¹ en esta ocasión la práctica precedió al precepto teórico, aunque no fue una práctica universal, pues solo se contempla en una reducida proporción de autores en lengua vernácula francesa y alemana en la primera mitad del siglo XIII.

3 Fuentes doctrinales de la *Poetria nova*, de Godofredo de Vinsauf

La *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf es un tratado poético escrito en latín, que aún en sí los preceptos compositivos derivados de la retórica y de la tradición gramatical de la *enarratio poetarum*. Enmarcada dentro de uno de los géneros retóricos medievales, el *ars poetriae*, y destinada a orientar a los estudiantes y escritores de futuros poemas, contiene preceptos que se ajustan de manera adecuada al principio de lo *aptum*, que se había convertido en el principio estético por excelencia.³²

Como puso de relieve M.C. Woods, las dos palabras que integran el elemento paratextual primordial remiten a sus fuentes más directas: *Ars poetica* horaciana, conocida durante el período medieval como *Poetria*, y *Rhetorica ad Herennium*, también denominada *Rhetorica nova* en oposición a la *Rhetorica vetus*, término con que se hacía referencia al tratado *De inventione*.³³ La retórica le proporciona al gramático medieval un sistema global de explicación del texto literario-poético y le permite dar cuenta de los rasgos de expresividad lingüística de la literatura. Esta poética medieval, estructurada en siete secciones, se ocupa de cada una de las operaciones retóricas³⁴ – incluida la *intellectio*, a la que consagra los versos 43-49, donde establece los parámetros de carácter pragmático a los que todo artista

31 Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, 201-3, y *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, 267-71.

32 Woods, M.C. «Some Techniques of Teaching Rhetorical Poetics in the Schools of Medieval Europe». Enos, T. *Learning from the Histories of Rhetoric: Essays in Honor of Winifred Bryan Horner*. Carbondale, 1993, 91-113.

33 Woods, M.C. «Classical Examples and References in Medieval Lectures on Poetic Composition». *Allegorica*, 10, 1989, 3-12.

34 Godofredo de Vinsauf, *Poetria nova*. Ed. crítica y trad. de A.M. Calvo Revilla. Madrid, 2008. Calvo Revilla, A.M. «Rasgos de oralidad en la *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf: un acercamiento a la memoria y *actio/pronuntiatio*». *Tropelías*, 9-10, 1998-1999, 79-91; «El modelo retórico, entramado de la poética medieval: análisis de la *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf». *Helmantica*, 53, 2002, 281-307; «Presencia de la poliacroasis en las artes poéticas medievales». Pérez González, M. (coord.), *Actas del III Congreso Hispánico de Latín Medieval* (León, 26-29 de septiembre de 2001). León, 2002, 1: 287-94; «Tratamiento de la

debe atenerse - y define los principios básicos de la composición literaria, por lo que se convirtió en uno de los manuales básicos de instrucción, como lo manifiestan los numerosísimos manuscritos que se han encontrado diseminados por toda Europa.³⁵ Aunque Godofredo de Vinsauf ofrece un tratamiento bastante sistematizado de cada una de las operaciones retóricas, se observan a lo largo de la *Poetria nova* imbricaciones constantes entre ellas, lo que muestra el carácter de simultaneidad que estas operaciones revisten en la construcción textual; asimismo, analiza el hecho literario-poético y sus componentes dentro de un marco semiótico, como se deriva del hecho de que uno de los principios que la presiden es la subordinación del proceso de la composición literaria al plan original diseñado por el poeta, con vistas a la recepción de la comunicación literaria. Así, dentro de la sección correspondiente a la *inventio*, Godofredo de Vinsauf da una serie de preceptos relativos a la doctrina del *decorum* y recomienda la unidad y la coherencia entre las partes que la configuran; así, desde el verso 60 y hasta el verso 70 se refiere a la subordinación que la disposición del poema y la ornamentación han de guardar respecto de la materia elegida, mezclando e interrelacionando los planos inventivo, dispositivo y elocutivo:

Si una parte se asienta inadecuadamente, la serie completa de la obra arrastrará el oprobio de aquella parte: un poco de hiel amarga toda la miel, una sola verruga desfigura toda la cara. Así pues examina con gran cuidado la materia, para que no haya de temer infamias. (*Poetria nova*, vv. 66-70)

Godofredo de Vinsauf proporciona un tratamiento profundo sobre la doctrina relativa a la *dispositio* en los versos 87-202 de *Poetria nova*, en los que ofrece una sistematización sobre la organización del texto literario-poético, que constituye una aportación decisiva sobre la estructura textual y su significado en la obra literaria. No se limita en ellos a desarrollar las nociones retóricas, sino que precisa, como iremos viendo, los procedimientos con los que el poeta puede pasar del orden objetivo y real, que sigue el curso de la historia, al orden poético, y atiende al conjunto del hecho literario, pues es este el punto de partida del proceso de producción textual, donde se

elocutio en las artes *poetriae* medievales». González Carrillo, A.M. *Post tenebras spero lucem. Los estudios gramaticales en la España medieval y renacentista*. Granada, 2010, 9-28.

35 Woods, M.C. *An Early Commentary on the Poetria nova of Geoffrey of Vinsauf*. New York; London, 1985; «A Medieval Rhetoric Goes to School - and to the University: The Commentaries on the *Poetria nova*». *Rhetorica*, 9, 1991, 55-65; *Classroom Commentaries. Teaching the "Poetria nova" across Medieval and Renaissance Europe*. Columbus, 2010: muestra la autora la repercusión de las enseñanzas de Godofredo de Vinsauf entre los maestros medievales y renacentistas. Puede verse en Losappio, D. (a cura di). *Guizzardo da Bologna: Recollecte super Poetria magistri Gualfredi*. Verona, 2013.

halla el germen de los propósitos pragmático-comunicativos que inducen al poeta a construir su discurso: «Interiormente la línea de su mente traza el plan de la obra» (*Poetria nova*, vv. 44-5). Considera este gramático, al comenzar la sección correspondiente a la *dispositio*, que el material literario puede seguir un doble camino, «unas veces se dirige a través del sendero del arte, otras veces sigue la vía de la naturaleza» (v. 88). Hace referencia, sin explicitarlo, a los dos tipos de *ordo*: el *ordo naturalis*, que sigue la sucesión natural de los acontecimientos, el orden lógico-cronológico, y el *ordo artificialis*, que altera la sucesión lógica-cronológica de la naturaleza.

Se hace eco Godofredo de Vinsauf de la doctrina del libro tercero de *Rhetorica ad Herennium*, pero muy especialmente de la formulación horaciana contenida en *Ars poetica*, un tratado que aúna en sí dos tradiciones genéricas: la del poema didáctico, de naturaleza sinóptica, y la de la epístola, que despliega la doctrina con un tono más conversacional que lógico;³⁶ el poeta del siglo I a.C. recoge de manera sucinta y clara algunos preceptos que ha de presidir el quehacer poético y que fueron el punto de partida de poéticas posteriores en la doctrina relativa a la unidad y el decoro poéticos, la verosimilitud, el estilo, el binomio *ars/ingenium*, *ordo naturalis/ordo artificialis*, etc. No nos sorprende que así sea, pues, como es sabido, los comentarios del *Ars poetica* habían alcanzado gran difusión durante el período medieval – sobresalen los que realizaron Porfirio en el siglo III, Pseudo-Acrón en el siglo VII,³⁷ o *Scholia Vindobonensia*³⁸ en el siglo IX – y todos animaban a usar el orden artificial, citando la *Eneida* de Virgilio como ejemplo.³⁹ Como es sabido, la Edad Media tuvo en Virgilio un modelo del estilo latino, por lo que su imitación (*imitatio*) atraviesa la poesía de este período; sus huellas permanecen indelebles en las epopeyas que surgieron tardíamente, como el poema épico latino *Alexandreis sive Gesta Alexandri Magni*, del escritor y monje francés Gautier de Châtillon, que gozó de gran difusión a juzgar por el número de manuscritos,⁴⁰ en el que se observa la alteración cronológica de los acontecimientos; o *De bello Troiano*, una obra cimera de la epopeya romana perteneciente al poeta latino Joseph Iscanus, oriundo de Inglaterra, también conocido como José de Exeter, que, al narrar el establecimiento del troiano Eneas en Italia, no sigue un orden cronológico sino que retoca los

36 Fuhrmann, M. «El *Ars Poetica* de Horacio como poema didáctico». *Anuario Filosófico*, 31, 1998, 455-72.

37 Cantó Llorca, J. «Los comentarios antiguos de Horacio». Cortés Tovar, R.; Fernández Corte, J.C. *Bimilenario de Horacio*. Salamanca, 1994, 349-57.

38 *Scholia Vindobonensia ad Horatii Artem poeticam*. Edidit J. Zechmeister. Vindobonae, 1877.

39 Faral, *Les arts poétiques*, 56-7.

40 Puede verse la traducción al castellano, editada por Akal, de Francisco Pejenaute Rubio, *Alejandreida*. Madrid, 1998.

episodios de manera caprichosa.⁴¹ De esta doctrina se hizo eco también el comentario alegórico sobre la *Eneida*, atribuido a uno de los miembros de la escuela de Chartres, Bernardo Silvestre, quien, partiendo de la interpretación de Fulgencio, considera que el poeta latino Virgilio observó ambos tipos de *ordo* en su épica, pues en la descripción de la naturaleza humana siguió como filósofo el orden natural y cronológico de la vida desde su nacimiento y, como poeta, adoptó el orden artificial al narrar, en primer lugar, el naufragio de Eneas y, posteriormente, la caída de Troya.⁴² Por otro lado, como es sabido, el *ordo naturalis* tiene su referencia en *Farsalia*, de Marco Anneo Lucano (39 a.C.-65 d.C.), pues esta vuelve a la tradición romana de la epopeya histórica y narra de manera secuencialmente cronológica y con precisión y racionalismo metodológico la guerra civil entre César y Pompeyo, prescindiendo de los elementos irracionales o mitológicos, a los que estaban acostumbrados sus contemporáneos, que seguían la concepción que Virgilio había implantado de la epopeya como algo legendario.

En *Ars poetica* Horacio aborda los procedimientos poéticos necesarios para pasar del orden histórico al orden artístico mediante la alusión al comienzo *in media res*, procedimiento literario mediante el cual el poeta puede transformar el *ordo naturalis* en *ordo poeticus*. Nos referimos tanto a los versos 41-45 de *Ars Poetica*, en los que el poeta latino reúne unos consejos relativos al modo de organizar el tiempo y a la disposición de los acontecimientos en la fábula: «Ordinis haec uirtus erit et uenus, aut ego fallor, | ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici, | pleraque differat et praesens in tempus omittat, | hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor».⁴³ Y de manera especialísima a los notables versos 146-152, frecuentemente ilustrados por los comentaristas con pasajes de la *Eneida* de Virgilio, en los que Horacio alude al *ordo artificialis*⁴⁴ y propone el comienzo *in media res* como el mejor procedimiento para pasar del orden objetivo y real seguido por los acontecimientos en el curso de la historia (*ordo naturalis*) al orden poético (*ordo artificialis*): «Semper ad euentem festinat et in media res | non secus ac notas auditorem rapit, et quae | desperat tractata nitescere posse relinquit, | atque ita mentitur, sic falsa remiscet, | primo ne medium,

41 Mañas Núñez, M. *Horacio. Arte poética*. Cáceres, 1998, 27-8; *Horacio, Arte poética y otros textos de teoría y crítica literarias*. Cáceres, 2006; «La *Epistula ad Pisones* de Horacio: su normalización como *ars poetica* hasta el Renacimiento». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 32, 2012, 223-46.

42 Bagni, P. «Grammatica e Retorica nella Cultura Medievale». *Rhetorica*, 2, 1984, 267-80 (271); Curtius, *Literatura europea*, 162-9; Gallo, E. «The Grammarian's Rhetoric: The *Poetria nova* of Geoffrey of Vinsauf». Murphy, *Medieval Eloquence*, 68-84 (73-7).

43 Horacio. «*Ars poetica*». Horace, *Satires, Epistles and Ars poetica*. En. transl by H. Rushton Fairclough. London; Cambridge (MA), 1970, 450-89. Trad. es.: *Aristóteles, Horacio: Artes poéticas*. Ed. bilingüe de A. González. Madrid, 1987.

44 Faral, *Les arts poétiques*, 56-7.

medio ne discrepet imum» (*Ars poetica*, vv. 146-50). Como vemos, en la concepción horaciana el *ordo artificialis* no se traduce solo en la ruptura del orden tradicional fijado en las partes del discurso, como contemplaba el denominado *ordo artificiosus* en *Rhetorica ad Herennium*:

Est autem alia dispositio, quae, cum ab ordine artificioso recedendum est, oratoris iudicio ad tempus adcommodatur; ut si ab narratione dicere incipiamus aut ab aliqua firmissima argumentatione aut litterarum aliquarum recitatione; aut si secundum principium confirmatione utamur, deinde narratione; aut si quam eiusmodi permutationem ordinis faciemus; quorum nihil, nisi causa postulat, fieri oportebit. Nam si vehementer aures auditorum obtusae videbuntur atque animi defatigati ab adversariis multitudine verborum, commode poterimus principio supersedere et exordiri causam aut a narratione aut aliqua firma argumentatione. Deinde, si commodum erit, quod non semper necesse est, ad principii sententiam reverti licebit. Si causa nostra magnam difficultatem videbitur habere, ut nemo aequo animo principium possit audire, ab narratione cum inceperimus, ad principii sententiam revertemus. Si narratio parum probabilis, exordiemur ab aliqua firma argumentatione. His commutationibus et translationibus saepe uti necesse est cum ipsa res artificiosam dispositionem artificiose commutare cogit. (*Rhet. Her.* III 9-17)

Tampoco coincide la interpretación horaciana del *ordo artificialis* con la distinción establecida por Sulpicio Víctor en *Institutiones oratoriae* entre el orden natural, regido por la correcta disposición de las partes del discurso, y el orden artificial, que es fruto de la alteración del mismo, bien porque la causa lo exija o porque se interrumpa la narración, etc.;⁴⁵ tampoco coincide con las concepciones de Marciano Minneo Félix Capella en *Liber de arte rhetorica*,⁴⁶ ni de Fortunaciano en *Artis rhetoricae libri III*,⁴⁷ pues el uso que tanto uno como otro hicieron del orden artificial dependía de las exigencias de la causa y se corresponde, por lo tanto, con el planteamiento del *ordo artificiosus* de *Rhetorica ad Herennium*. La diferencia entre ambas concepciones estriba en que la doctrina horaciana comprende una estructuración distinta del tiempo en el *ordo artificialis* y entiende que es tarea encomendada al poeta organizar el tiempo y los acontecimientos de la fábula con un comienzo *in media res* o difiriendo la presentación

45 Sulpitii Victoris. «Institutiones oratoriae». Halm, *Rhetores latini minores*, 311-52, 14, 21-4: «Artificiosus ordo est, ut hunc ipsum ordinem, si ita causa poscit, plerumque vertamus. Nam aliquando omittenda principia, aliquando subdividenda et interrumpenda narratio, ex parte ponenda et imperfecta argumentatione reddenda».

46 Martiani Minnei Felicis Capellae. «Liber de arte rhetorica». Halm, *Rhetores latini minores*, 449-92, 30.

47 Chiri Fortunatiani, C. «Artis rhetoricae libri III». Halm, *Rhetores latini minores*, 81-134.

de los acontecimientos y dotando, en consecuencia, de mayor carga de expresividad al discurso, como subrayó el profesor Antonio García Berrio:

Sólo la maestría poética horaciana podría haber dado de un modo tan conciso con la formulación de teoría tan densa y rica en matices. El poeta debe jugar con los acontecimientos recogidos en el orden histórico, debe guardarlo graduando el interés. En su relación dialéctica con el lector, el escritor se sirve del acontecimiento, del mundo y su orden peculiar para variarlos a su capricho, 'demorándose con amor' y congelando el fluir del tiempo a veces, o, por el contrario, dejándolo correr con mayor celeridad de la que suele percibir el hombre en el ámbito de los seres, o, en fin, haciendo el milagro, como árbitro todopoderoso en su propia creación, de invertir el tiempo y horas de los acontecimientos-consecuencia, verdaderas causas y excepcionales espectadores.⁴⁸

Cuando Godofredo de Vinsauf habla del *ordo artificialis* como procedimiento poético, se hace eco también de la distinción medieval a la que alude Macrobio entre el historiador, que relata las gestas en el orden en que estas acontecieron, y el poeta, que tanto en verso como en prosa sigue en su composición el orden artístico de los hechos; en *Saturnalia* sostiene el gramático romano que cualquier materia puede convertirse en novedosa por el orden de presentación de los acontecimientos.⁴⁹ Sin embargo, la elección por parte del poeta del *ordo artificialis* no solo se diferencia de la historia por las transformaciones sintagmáticas que entraña sino también por las modificaciones paradigmáticas que se derivan de la asunción de nuevos cánones literarios. Esta distinción estuvo presente, como hemos visto, en los comentarios que se hicieron sobre *Farsalia*, de Lucano - representativa del *ordo naturalis* - y sobre la *Eneida*, de Virgilio - representativa del *ordo artificialis*.⁵⁰

Las aportaciones de Horacio ofrecen una pauta a Godofredo de Vinsauf, quien encuentra en su doctrina un caudal de enormes riquezas para la libertad creadora del poeta, que puede operar y jugar con el orden objetivo-real-histórico de los acontecimientos, al permitir su dilación temporal o la condensación temporal; no cabe duda de que para el gramático medieval el orden poético es el resultado del ejercicio de la libertad artística del

48 García Berrio, A. *Formación de la Teoría Literaria moderna. La tónica horaciana en Europa*. Madrid, 1977-1980, 71-2.

49 Rodríguez Beltrán, J. «La Eneida como modelo: entre Macrobio y Fulgencio». *Myrtia*, 28, 2013, 155-74; Curtius, *Literatura europea*, 643-4; Kelly, D. *The Arts of Poetry and Prose*. Turnhout, 1991, 70. Véase la traducción al castellano de Navarro Antolín, F. *Saturnales*. Madrid, 2010.

50 Sanford, E.M. «The Manuscripts of Lucan: Accessus and Marginalia». *Speculum*, 1934, 278-95; Buitendijk, H. «Popular Authors of the Middle Ages. The Testimony of the Manuscripts». *Speculum*, 1942, 50-5.

poeta, que remansa el tiempo y gradúa los acontecimientos de la manera que estime conveniente, atendiendo a una «voluntad textual de carácter pragmático por la que en la operación de *dispositio* influye el examen inductivo de la causa y del conjunto del hecho retórico».⁵¹

4 Aportaciones de Godofredo de Vinsauf a la poética medieval

Godofredo de Vinsauf consagra a la organización del texto literario-poético una de sus partes fundamentales y aplica las nociones dispositivas procedentes del arsenal retórico al discurso poético dentro del ámbito textual, no limitándose únicamente a abordar aspectos de orden sentencial, pues considera que la *dispositio* es diseñadora del significado poético. Atendiendo a la distinción tipológica horaciana del *ordo*, concibe que en la narración literario-poética pueden existir dos temporalidades: la del universo real representado de manera fiel al desarrollo lógico-cronológico del devenir histórico y la del universo ficticio, que varía el orden temporal de los acontecimientos en el discurso poético. Las referencias al *ordo naturalis* aparecen en los versos 88-90 de *Poetria nova*, cuando la disposición interna de la materia se corresponde con el desarrollo temporal de los acontecimientos: «El camino llano de la naturaleza es nuestro guía, cuando el tema y las palabras siguen el mismo curso y cuando el discurso no se desvía del orden natural de los asuntos». Y alude al *ordo artificialis* en estos términos:

La obra discurre por el sendero del arte, si un orden más apropiado coloca primero lo que va después o bien arrastra hacia atrás lo que va primero; cuando el orden ha sido trastocado, que ni lo posterior puesto antes ni lo anterior después constituyan una impropiedad, sino que, más bien, sin litigio caprichosamente adquieran posiciones alternativas y con elegancia se cedan el puesto por propia voluntad: un arte hábil invierte la materia de tal manera que no los pervierta, la trastoca de tal forma que sin embargo al hacerlo dispone mejor la materia. El orden del arte es más refinado que el orden natural y mejor con mucho, aunque el orden haya sido invertido. (*Poetria nova*, vv. 91-100)

Como se puede observar, la elección de un determinado tipo de *ordo* dentro del proceso poético operativo es resultado de la libre elección del autor, quien manifiesta así su voluntad de intensionalizar de un modo concreto las ideas sintáctico-semánticas extensionales de la estructura de conjunto referencial, de acuerdo con la idea de modelo de mundo que

51 Albaladejo Mayordomo, *Retórica*, 110.

haya elegido.⁵² El *ordo* seleccionado guarda estrechas relaciones con el tema, es decir, con el «soporte semántico-extensional, que se transforma en semántico-intensional en la producción del discurso retórico».⁵³ Como podemos comprobar, al abordar la estructura dispositiva, Godofredo de Vinsauf no se ciñe solamente al aspecto sintáctico, sino que alude también al carácter semántico-extensional de la *dispositio*, es decir, se ocupa tanto de la estructuración sintáctica del material semántico-intensional como de la organización semántica de carácter intensional. Para el autor de *Poetria nova* la *dispositio* reviste, como fruto de la intensionalización de la estructura de conjunto referencial, junto a una estructuración sintáctica del material semántico-intensional, una organización semántica de carácter intensional, que procede de la transformación de la construcción semántico-extensional (fruto de la *inventio*) en material textual, en macroestructura. Es esta dimensión semántica de la *dispositio* una de las aportaciones indiscutibles del gramático medieval, que nos remite a la categoría de modelo de mundo, como conjunto de reglas semántico-extensionales de acuerdo con las cuales se establecen la estructura de conjunto referencial y los referentes del texto. Godofredo de Vinsauf, rompiendo con la idea de que el discurso literario-poético se ha de reducir a una simple sucesión de frases, hace remontar el discurso poético a una base textual, a un plan macroestructural; considera que en el proceso de producción del texto literario-poético el escritor puede adoptar el modelo de mundo de la realidad efectiva o un modelo de mundo que se sitúa más allá de los límites de la realidad objetiva.⁵⁴ Tanto el modelo de mundo elegido por el autor como la estructura dispositiva que de este se deriva están proyectados hacia la construcción textual, por lo que el poeta ha de partir de la consideración intelectual de todos los componentes del ámbito comunicativo, como la voluntad pragmático-comunicativa del escritor, la imagen que este tiene del futuro receptor/lector, el tipo de modelo de mundo elegido, el grado de aceptabilidad pragmática del objeto del discurso, etc. La organización dispositiva del discurso, encaminada a la ordenación definitiva del discurso en su desarrollo hacia la microestructura, depende de la voluntad pragmático-comunicativa del poeta, agente primordial de la estructura macrocomposicional textual.⁵⁵

52 Albaladejo Mayordomo, T. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante, 1986, 74-91.

53 Albaladejo Mayordomo, *Retórica*, 79.

54 Albaladejo Mayordomo, T.; García Berrio, A. «La lingüística del texto». Abad Nebot, F.; García Berrio, A. *Introducción a la Lingüística*. Madrid, 1983, 217-60.

55 Para la aclaración de los términos 'macroestructura' y 'microestructura' conviene acudir al autor de su concepción y formulación: van Dijk, T.A. *Some Aspects of the Text Grammars*. The Hague; Paris, 1972, 130-62; *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid, 1980, 195-238.

Mientras que la concepción compositiva-poética que encontramos en *Rhetorica ad Herennium* y en la obra de los rétores latinos, como Sulpicio Víctor y Marciano Capella, se refiere exclusivamente a la microestructura, Godofredo de Vinsauf, siguiendo las pautas horacianas, entiende por composición tanto la organización del texto en la estructura superficial como la organización de las partes más profundas del texto y de la globalidad comunicativa, de acuerdo con la teoría de las macroestructuras textuales.⁵⁶ Es en el marco de la comunicación literaria donde se entiende en plenitud el conjunto del proceso intelectual de la producción textual, pues esta determina no solo la selección del material semántico, que se alcanza con la *inventio* y que, como señaló Francisco Chico Rico,⁵⁷ se circunscribe al ámbito del submacrocomponente sintáctico-semántico, sino que alcanza también a la *dispositio* y de una manera especialísima al *ordo artificialis*. Con la dimensión pragmática de los procesos compositivos, Godofredo de Vinsauf no reduce la *dispositio* a una simple disposición de los elementos referenciales, sino que le concede una voluntad comunicativo-expresiva, que atiende de manera preferente al efecto de recepción; le confía al poeta la tarea de dotar de coherencia al discurso poético con el fin de insertarlo en orden a ampliar el conocimiento del mundo del receptor/lector (*docere*) y a deleitarlo (*delectare*).

Nos detenemos brevemente en las siguientes referencias al *ordo artificialis* que hemos mencionado anteriormente:

La obra discurre por el sendero del arte, si un orden más apropiado coloca primero lo que va después o bien arrastra hacia atrás lo que va primero; cuando el orden ha sido trastocado, que ni lo posterior puesto antes ni lo anterior después constituyan una impropiedad. (*Poetria nova*, vv. 91-5)

Godofredo de Vinsauf se muestra consciente de que, gracias a los esquemas de manipulación textual, puede el poeta reestructurar los acontecimientos, hallados durante la *inventio*, mediante un proceso de inversión con el que altera el orden previsto y mediante la ruptura del orden lógico-cronológico de los acontecimientos, potenciando la expresividad del discurso, enfatizando su carga expresiva y otorgando vitalidad a la obra poética.⁵⁸ Muestra que el tratamiento de los materiales textuales en el nivel dispositivo revela su valor artístico y cobra conciencia de las capacidades de expresividad que se en-

56 García Berrio, A. «Texto y oración. Perspectivas de la lingüística textual». Petöfi, J.S.; García Berrio, A. *Lingüística del texto y crítica literaria*. Madrid, 1979, 243-64; García Berrio; Albaladejo Mayordomo, «Estructura compositiva», 144.

57 Chico Rico, F. *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante, 1988, 150-1.

58 García Berrio, A. *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid, 1994, 218.

cierran en la totalidad textual. Las dos variantes textuales de *ordo* permiten extender el concepto restringido de expresividad elocutiva a sus términos de amplitud textual, superando la extensión que la retórica clásica había fijado y reclamando formas de expresividad macrotextuales que «responden a los mismos móviles psicológicos y comunicativos a que corresponde la expresividad estrictamente verbal o microsintagmática de la *elocutio*». ⁵⁹ Como hemos podido ver, la distinción entre *ordo naturalis* y *ordo artificialis* incluye el análisis de la realidad textual antes de organizar el nivel frástico propio de la estructura de superficie y de la manifestación textual terminal-lineal y tiene lugar en el nivel correspondiente a la estructura profunda textual.

A lo largo de los versos 93-99 de *Poetria nova*, Godofredo de Vinsauf, sin romper el principio del *decorum*, subraya la conveniencia de que todas las relaciones que se establecen en el constructo textual se ajusten al principio de la coherencia, de manera que se evite cualquier «impropiedad» textual: ⁶⁰

Cuando el orden ha sido trastocado, que ni lo posterior puesto antes ni lo anterior después constituyan una impropiedad, sino que, más bien, sin litigio caprichosamente adquieran posiciones alternativas y con elegancia se cedan el puesto por propia voluntad: un arte hábil invierte la materia de tal manera que no los pervierta, la trastoca de tal forma que sin embargo al hacerlo dispone mejor la materia. (*Poetria nova*, vv. 93-9)

Haciéndose eco de las tesis horacianas, defiende Godofredo de Vinsauf la disposición coherente y equilibrada de la estructura textual tanto en su propia coherencia interna como en lo relativo a la adecuada disposición y proporción entre sus miembros, pues es la naturaleza la que establece los límites de la libertad poética. Considera que, dentro del marco de coherencia global que ha de presentar el hecho literario-poético, la *dispositio* se rige por la idea de *aptum*, principio que regula el equilibrio de todos los aspectos textuales, de acuerdo con el cual el poeta ha de emprender la organización macroestructural del discurso poético.

Al mismo tiempo, Godofredo de Vinsauf, al afirmar que «el orden del arte es más refinado que el orden natural y mejor con mucho, aunque el orden haya sido invertido» (*Poetria nova*, vv. 99-100), subraya la superioridad estética del *ordo artificialis*, pues contribuye a la elegancia de la forma y a la consecución del deleite estético del poema. Con la elección del *ordo artificialis*, alterando el devenir cronológico de los acontecimientos, el poeta despliega su libertad creativa, juega y altera el orden histórico de los acontecimientos, los demora o vuelve sobre ellos a su antojo, operando el milagro

59 García Berrio, *Teoría*, 210.

60 Heilmann, L. «Il generativismo sintattico e semantico. Introduzione». Heilmann, L.; Rigotti, E. (a cura di), *La linguistica: aspetti e problemi*. Bologna, 1975, 179-215 (208).

de la creación artística. Se muestra el gramático medieval consciente de que la expresividad poética es un hallazgo que el poeta ha de cultivar; cuando coloca antes acontecimientos que han sucedido en un tiempo cronológico posterior, o la inversa, hacer retroceder en el tiempo relatado lo que ha acaecido realmente antes, contribuye al desarrollo del valor estético y, por lo tanto, capta con más profundidad el interés del lector, contribuyendo a la fijación mnemotécnica textual y a la convocatoria de las sugerencias imaginativas o sentimentales que provocan mayor deleite en el lector.

En la sección consagrada a la *dispositio*, distingue el gramático diversos modos de comienzo *in medias res*, pues puede comenzar por el principio, el medio y el final y emplear en cada uno de ellos un proverbio o un ejemplo:

La primera rama de este orden es estéril, y la segunda fecunda y de su maravilloso tronco la rama retoña en otras ramas, uno solo da lugar a muchos, uno se divide en ocho. En las inmediaciones de este arte parece que el viento es adverso, y el sendero escabroso, la puerta está cerrada y el asunto es complicado. Por esta razón, las palabras que siguen sirven de medicina para esta enfermedad: escudriñalas bien; aquí encontrarás una luz con la que disiparás las tinieblas, un apoyo con el que atravesarás las asperezas del terreno, una llave con la que abrir la puerta, un dedo con el que desatar los nudos. El camino ha sido descubierto. Gobierna las riendas de tu mente de acuerdo con la explicación del camino. (*Poetria nova*, vv. 101-10)

Siguiendo la doctrina horaciana, Godofredo de Vinsauf, tras afirmar que la estructura dispositiva debe adecuarse a la materia elegida, vuelve a mostrar su preferencia por el *ordo artificialis* y a alabar su valor estilístico, calificando al *naturalis* de estéril, y a este de fecundo; sirviéndonos del planteamiento utilizado por M.C. Woods diríamos que el *ordo naturalis* no produce vástagos, mientras que el *ordo artificialis* suscita mayor riqueza debido a la multiplicidad de mecanismos dispositivos.⁶¹ La preeminencia que otorga al *ordo artificialis* fue asumida posteriormente por Juan de Garlande, Conrado de Mure, Bene de Florencia y Brunetto Latini.⁶² Obviamente, el empleo del *ordo artificialis*, al poner en juego mayor virtualidad significativa, requiere mayor competencia y destreza por parte del poeta, como muestra en los versos 104-106 de la *Poetria nova*: «En las inmediaciones de este arte parece que el viento es adverso, y el sendero escabroso, la puerta está cerrada y el asunto es complicado». Nuevamente aparece, aunque de manera velada, el ámbito pragmático tanto en la dimensión

61 Woods, *An Early Commentary*, 27.

62 Kelly, D. «Theory of Composition in Medieval Narrative Poetry and Geoffrey of Vinsauf's *Poetria Nova*». *Mediaeval Studies*, 31, 1969, 117-48 (132).

creativa como receptora y subraya la importancia de esta última en la interpretación del texto literario.

En la concepción del discurso poético que figura en *Poetria nova* no encontramos una reducción elocutiva-ornamental de la expresividad; el autor reclama un papel central para la *dispositio*, ya que en su doble ámbito de acción (*res* y *verba*) puede dotar de significado a los elementos referenciales; de esta manera, aunque el deleite sea uno de los fines de la *elocutio*, Godofredo de Vinsauf revela que no es el único camino, sino que puede alcanzarse con plenitud desde la alianza plena que traban la *dispositio* y la *elocutio*. El orden artístico se muestra, en definitiva, como un mecanismo de estilo, que no se logra solo en el nivel elocutivo sino también en el nivel dispositivo y que responde tanto a necesidades textuales como pragmáticas, pues ha de contribuir a la delectación, como manifiesta en los versos siguientes:

El arte extrae de estos ocho un comienzo de buen gusto, juega como una embaucadora cualquiera, y hace que lo último sea lo primero, lo futuro presente, lo oblicuo recto, lo lejano cercano; así que el asunto rural se convierta en ciudadano, lo antiguo en novedoso, lo público en privado, lo negro en blanco y lo despreciable en grato. (*Poetria nova*, vv. 120-5)

A lo largo de los versos 125-141 Godofredo de Vinsauf, ajustándose a los requerimientos del poeta, aborda la tipología de *ordo artificialis*, que se obtiene mediante el empleo de una sentencia o proverbio, independientemente de que este aparezca en el *initium*, *medium* o *finis*, como se deduce de los versos finales:

Si todavía se quiere que el comienzo difunda más luz, mientras se conserva intacta la sucesión del tema, haz uso de un proverbio, que no se desvíe hacia nada particular sino que alce su cabeza más alto hacia cierta cuestión general; y que con su nuevo encanto no quiera acordarse de la forma de la materia, sino que, como si la despreciara, rechace establecerse en su seno: que se establezca sobre la materia dada, que mire hacia ella con la frente erguida, que no diga nada sobre la materia, sino que reflexione a partir de ahí.

Esta clase de comienzo es triple, puesto que se origina a partir de un triple vástago. Los vástagos son el comienzo, el medio y la parte final de la materia. De su tronco sale como un vástago y suele decirse que es engendrado de una madre triple. Sin embargo, permanece en lo oculto y, cuando se le llama, escucha; no acostumbra a manifestarse ante la orden de la mente: es tan propio de la soberbia como de la naturaleza; no se muestra por propia voluntad ni a todos; aparece de mala gana, a no ser que quizá sea obligado a venir. (*Poetria nova*, vv. 125-41)

Vinsauf ensalza el valor estético que se deriva del comienzo del poema con un proverbio:

Los proverbios de este modo dan esplendor a un poema. Y no menos adecuadamente pueden los ejemplos situarse al comienzo de la obra, más bien, el mismo esplendor procede de ambas partes y el ornato es semejante en ambos. Únicamente la elegancia pone en parangón los proverbios con los ejemplos (*Poetria nova*, vv. 142-5)

Aunque esta doctrina aparece también en otras *artes poetriae* medievales – en *Ars versificatoria*, de Mateo de Vendôme; en *Laborintus*, de Eberardo el Alemán;⁶³ y en *Parisiانا poetria*, de Juan de Garlande –,⁶⁴ alcanza en *Poetria nova* una de sus cimas.⁶⁵ El empleo de un proverbio otorga vigor al plano semántico, ya que su contenido puede ser una advertencia útil para la vida y un modelo a seguir, y concede también fuerza estética, como se deduce de los versos citados, si bien precisa que los proverbios, de naturaleza aforística y sentenciosa, revisten menor elegancia que los ejemplos, aunque ambos contribuyen a la consecución del *ornatus* y al embellecimiento del discurso:

El arte ha originado otros tipos, pero yo he preferido estos: tienen mayor gravedad. Los primeros (proverbios) son de menor categoría y más recientes en el tiempo: la edad es siempre más madura en este tipo. Por ello, el camino se hace más angosto, su uso más apropiado, su arte mayor: lo vemos no sólo en su arte sino también en su práctica. (*Poetria nova*, vv. 146-50)

Mediante el tratamiento artístico del material lingüístico, este adopta una configuración verbal más densa y el poeta alcanza la sublimidad poética: «Y en estos ocho vástagos mi pluma se ensoberbece» (*Poetria nova*, v. 154). Como hemos podido comprobar, Godofredo de Vinsauf presta atención a los niveles de la lengua poética dotados de mayor complejidad sintagmática y supera el tratamiento superficial del concepto de poeticidad, al alejarse de considerarlo un fenómeno ligado únicamente a rasgos fónicos, morfo-sintácticos, etc.:

El tratamiento del *ordo* es un punto de confluencia y de enriquecimiento recíproco de la teorización retórica y la teorización poética. Por un

63 Faral, *Les arts poétiques*, 113 y 347 respectivamente.

64 Gallo, E. *The 'Poetria Nova' and its Sources in Early Rhetorical Doctrine*. The Hague; Paris, 1971, 139, nota 21.

65 Kelly, *The Scope*, 271.

lado la Retórica ya había mostrado su interés por la existencia de un orden normal y de un orden modificado, establecido por trasposición del primero, pero la Poética, gracias al buen gusto y a la sagacidad de Horacio, abordó la cuestión con un decisivo planteamiento estético e imprimió en el tratamiento de la misma una fuerte orientación literaria que se transmitió a la Retórica, la cual disponía del instrumento conceptual-terminológico para fijar la teoría retórica y para la teoría poética estos dos órdenes como niveles de la construcción textual.⁶⁶

Godofredo de Vinsauf supera la concepción clásica de la composición, reducida a mera estructura frástica, y de modo decisivo contribuye con el tratamiento del *ordo* a consolidar el carácter textual y estructuralista que la poética venía reclamando. Su estudio aporta datos interesantes acerca de la importancia otorgada durante el período medieval a la estructura del texto literario y proporciona unos materiales teóricos de gran solidez para el conocimiento de la estructura del texto literario y, por lo tanto, para la lingüística textual. La contribución de la distinción de estos dos niveles es patente en la estructuración del material narrativo que contempla la narratología contemporánea; se encuentra en la base de las distinciones efectuadas en la actualidad entre fábula /sujeto de los formalistas,⁶⁷ *story/plot* de E.M. Forster,⁶⁸ historia/discurso de Todorov,⁶⁹ fábula/intriga de C. Segre,⁷⁰ etc.

En conclusión podemos afirmar que, junto al hecho de contribuir a la actualización de la poética horaciana a las exigencias medievales,⁷¹ la *Poetria nova* contribuye también a la recuperación del pensamiento retórico medieval dentro del marco de la Retórica general.

66 Albaladejo Mayordomo, *Retórica*, 114.

67 García Berrio, A. *Significado actual del formalismo ruso (La doctrina de la escuela del método formal ante la poética y la lingüística modernas)*. Barcelona, 1973, 109 y ss.

68 Baquero Goyanes, M. *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, 1975, 15-16.

69 Todorov, T. «Las categorías del relato literario». *Análisis estructural del relato*. México, 1974, 155-92.

70 Segre, C. *Las estructuras y el tiempo*. Barcelona, 1976, 14. Trad. es. de *Le strutture e il tempo*. Torino, 1974.

71 Camargo, M. «Toward a Comprehensive Art of Written Discourse: Geoffrey of Vinsauf and the *Arts Dictaminis*». *Rhetorica*, 6, 1988, 167-94.

Le *poetriae* del medioevo latino

Modelli, fortuna, commenti

a cura di Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio

Translatio Poetriae

Occitan Apprenticeship from the Latin Classroom to the Vernacular Court

Douglas Kelly

(University of Wisconsin-Madison, USA)

Abstract The Occitan treatises on the art of poetry are among the earliest vernacular arts of poetry. However, they adapt the pedagogy of the classroom implicit in Latin treatises like the *Poetria nova* to the court milieu beginning in the thirteenth century. This paper illustrates this development by comparing the new vernacular art with the Latin art found in Geoffrey's treatise and commentaries on it as well as in other treatises written and commented on in the twelfth-thirteenth centuries and beyond. The Occitan treatises were written for laymen; although ignorant of Latin, they wished to write in the style of the early troubadours but with adaptations to the new subject matters of *fin'amors*. Key documents include the different versions of Guilhem Molinier's *Leys d'Amors* written for the Toulouse consistory as well as some Catalan courts. An important feature of this emerging vernacular art is the imitation and emulation of recognised masterpieces of the art, including the 'ancient troubadours' and some Latin pieces, as the vernacular art evolved under supervision of the Inquisition. These changes are evident in the works of model poets such as N'At de Mons and Ramon de Cornet on whom I focus in this paper. Latin pedagogy is evident in the Occitan treatises these authors exemplify, but with adaptations to the new vernacular. The troubadour influence went north to some French courts and beyond. The role of intermediaries that link different vernaculars will be briefly noted in conclusion, a *rayonnement* not unlike that identified in Woods' study on the diffusion in Europe of the *Poetria nova* and commentary on it.

Summary 1 Introduction. – 2 Latin and Occitan Treatises on the Art of Poetry. – 3 The Latin and the Occitan Art of Poetry. – 4 Occitan Apprenticeship. – 5 *Dictat* and Its Varieties. – 6 Poetic Masterpieces by N'At de Mons and Ramon de Cornet. – 7 Allegorical Glossing. – 8 Literal Glossing. – 9 *Libri versuum* and *Chansonniers*. – 10 Transliteration.

Keywords Occitan art of poetry. Latin art of poetry. N'Ar de Mons. Ramon de Cornet. Joglar.

Notre théoricien partage l'opinion commune à son époque que la poésie est un métier qui suppose un réel apprentissage.


(Laugesen, "Las Razos de trobar")¹

1 Laugesen, A.T. "Las Razos de trobar". *Études romanes dédiées à Andreas Blinkenberg*. Copenhagen, 1963, 84-96 (93). I read an earlier version of this article at the Exploratory Workshop *Reassessing the Role of Late Troubadour Culture in European Heritage*, which took place at the University of Girona (13-15 November 2014). I wish to thank the organiser, Miriam Cabré, and the participants for their observations and suggestions during the ensuing discussion.

Filologie medievale e moderne 15 ISSN [online] 2610-9441 | ISSN [print] 2610-945X

DOI 10.14277/6969-137-9/FMM-15-4 | Submission 2017-09-15

ISBN [ebook] 978-88-6969-137-9 | ISBN [print] 978-88-6969-205-5

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

1 Introduction

Latin treatises on the art of poetry began to appear in the late twelfth century with Matthew of Vendôme's *Ars versificatoria* and, shortly thereafter, Geoffrey of Vinsauf's *Poetria nova*. Their influence, especially that of Geoffrey's treatise, was wide and long-lasting, as M.C. Woods's *magnum opus* made obvious.² Its influence extended into the vernaculars, notably in Brunetto Latini's *Tresor* that incorporated French translations of selected passages from the *Poetria nova* into its section on rhetoric.³ The influence of the *Poetria nova* reached Geoffrey Chaucer in the fourteenth century, he who would gladly have possessed Geoffrey of Vinsauf's "sentence and... lore".⁴ Chaucer's references to the *Poetria nova* reveal a vernacular poet familiar with this Latin treatise and prepared to reference it for his vernacular audiences, many of whom presumably recognised Geoffrey's name and even the treatise itself. Moreover, the English poet adapted the *Poetria nova* on invention to describe how Pandarus plotted luring Troilus into an affair with his niece Criseyde.

For everi wight that hath an hous to founde
Ne renneth naught the werk for to bygynne
With rakel hond, but he wol bide a stounde,
And sende his hertes line out fro withinne
Aldirfirst his purpos for to wynne.⁵

How may we understand the relationship between the medieval Latin art of poetry and its vernacular counterpart? Latin grammar and rhetoric as well as the art of poetry that emerged in Europe in the twelfth and thirteenth centuries continued to define a vernacular art of poetry that some

2 Woods, M.C. *Classroom Commentaries. Teaching the "Poetria nova" across Medieval and Renaissance Europe*. Columbus, 2010.

3 Kelly, D. "Theory of Composition in Medieval Narrative Poetry and Geoffrey of Vinsauf's *Poetria Nova*". *Mediaeval Studies*, 31, 1969, 117-48 (126-27, 132 fn. 36, 133-34); and Crespo, R. "Brunetto Latini e la *Poetria nova* di Geoffroi de Vinsauf". *Lettere italiane*, 24, 1972, 97-9.

4 Benson, L.D. "The Canterbury Tales". Benson, L.D. (ed.), *The Riverside Chaucer*, vol. 7, v. 3349. Edited by F.N. Robinson. Boston, 3rd ed., 1987. Chaucer is referring to *Poetria nova*, vv. 324-430, on the death of King Richard I (Faral, E. *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Paris, 1924). The editors of the *Riverside Chaucer* believe that Chaucer did not know Geoffrey's treatise in its entirety (940, 973, 1030), but this view is no longer tenable (Woods, *Classroom*, 21-6, 40-1, 267).

5 Barney, S.A. "Troilus". *The Riverside Chaucer*, vol. 1. vv. 1065-9; adapted from the *Poetria nova*, vv. 43-47 (fn. 4).

authors adopted and taught in their own vernacular treatises.⁶ But there was also interest in acquiring knowledge and new learning among lay readers such as Chaucer who wrote vernacular poetry. M. Bolduc noted that Matfre Ermengaud's *Breviari d'Amor* was written for lovers who seek to understand 'true love' and the style appropriate to love poetry.⁷ As a later 'ancient troubadour' himself, Matfre inserts his own poems along with those by his predecessors into the *Breviari*. But he reads his predecessors differently: his treatise serves to communicate new knowledge to his readers along with a new understanding of the art of troubadour poetry.⁸ This includes an art of love that revises the earlier troubadour poetry in which love conformed more closely to Pandarus' 'purpos' than to Matfre's. Similarly, in their recent monograph Armstrong and Kay treat the movement of medieval vernacular verse towards didactic poetry in which love poetry becomes the letter for new readings.

The rise of didactic poetry in the vernacular began in Europe in the thirteenth century and continued unabated into the sixteenth century, a time frame that I adopt here for the period from the Albigensian Crusade (1209-1229) until the Renaissance art of poetry exemplified in Du Bellay's *Deffense et illustration de la langue françoise* (1549).⁹ Armstrong and Kay focus on French poetry although they include some discussion of Occitan verse in their overview.¹⁰ Others have noted the growth of didactic poetry not only within the confines of the modern Hexagon, but elsewhere too.¹¹

6 Kelly, D. *The Arts of Poetry and Prose*. Turnhout, 1991, Appendix II; see also Mehtonen, P. "Poetics, Narration, and Imitation. Rhetoric as *ars applicabilis*". Cox, V.; Ward, J.O. (eds.), *The Rhetoric of Cicero in Its Medieval and Early Renaissance Commentary Tradition*. Leiden-Boston, 2006, 289-312, especially 310-12.

7 Bolduc, M. *The Medieval Poetics of Contraries*. Gainesville, 2006, 117-18; cf. Kelly, D. *Machaut and the Medieval Apprenticeship Tradition*. Cambridge, 2014, 9-10, and Bolduc, M. "Naming Names. Matfre Ermengaud's Use of Troubadour Quotations". *Tenso*, 22, 2007, 41-74.

8 Armstrong, A; Kay, S. *Knowing Poetry. Verse in Medieval France from the "Rose" to the "Rhétoriqueurs"*. Ithaca-London, 2011, 8.

9 Armstrong, Kay, *Knowing Poetry*, 14-16; cf. Kelly, *The Arts*, 147. For a wider and longer treatment of this movement, see van Dixhoorn, A.; Sutch, S.S. (eds.). *The Reach of the Republic of Letters. Literary and Learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe*. Leiden-Boston, 2008; Cigni, F. "Il Lessico filosofico di N'At de Mons di Tolosa". Castano, R.; Guida, S.; Latella, F. (éds.), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc = Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes* (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002). Roma, 2003, 1: 233-42.

10 Armstrong, Kay, *Knowing Poetry*, 3, 6-8, 140-1, 198-9; see also Cabré, M. "Wisdom for the Court. The *Verses proverbiales* of Cerverí de Girona". Billy, D; Buckley, A. (éds.), *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts à l'occasion de son 70ème anniversaire*. Turnhout, 2005, 393-404.

11 Segre, C. "Le forme e le tradizioni didattiche". *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Bd. 6(1-2), *La Littérature didactique, allégorique et satirique*. Heidelberg,

One explanation for this growing emphasis and the reception of the art practiced by the 'ancient troubadours' after the Albigensian Crusade has been the Inquisition's censure of poetic subject matter deemed immoral.¹² But tight moral constraints on troubadour love are not confined to Occitan literature, as is apparent from similar emphases elsewhere, notably in Italy's *dolce stil nuovo* and northern France's *seconde rhétorique*.

In this paper I collect what is known about the Occitan art of poetry that emerged in the thirteenth and fourteenth centuries and its relation to the twelfth- and thirteenth-century Latin art of poetry. But first, some clarification is necessary regarding the scope and subject matter of Latin treatises like the *Poetria nova* and their influence on the Occitan art in the late medieval period in works that apply that art to their own subject matter and composition. This will entail consideration of the influence of the medieval Latin art of poetry contemporary with the Occitan treatises on the art¹³ as well as some examination of the poems by two authors who

1968-1970, VI/1, 58-145, and VI/2, 97-201 (58-145); Monson, A. *Les "Ensenhamens" occitans. Essai de définition et de délimitation du genre*. Paris, 1981; Allen, J.B. *The Ethical Poetic of the Later Middle Ages. A Decorum of Convenient Distinction*. Toronto-Buffalo-London, 1982.

12 Gonfroy, G. "L'écriture poétique et ses modèles dans les *Leys d'Amors*". Baumgartner, E.; Marchello-Nizia, C. (éds.), *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Âge = Actes du colloque* (Palais du Luxembourg-Sénat, 5 et 6 mars 1987). Paris, 1988, 213-26 (214-15, 222-3); Zufferey, F. "La Partie non-lyrique du chansonnier d'Urfé". *Revue des langues romanes*, 98, 1994, 1-25 (22-5); Tyerman, C. *God's War. A New History of the Crusades*. Cambridge (MA), 2006, 567, 602-5. The Grand Inquisitor Guilhem Bernad was among those who examined Guilhem Molinier's *Leys d'amour* (*Leys C*, 1: 36: *Leys C = Las Leys d'Amors. Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*. Publié par J. Anglade, Toulouse-Paris, 1919-1920), 4: 39-51, 168 (s.n. Bernad).

13 There are three extant versions of Molinier's treatise. Following Taylor, R.A. *Bibliographical Guide to the Study of the Troubadours and Old Occitan Literature*. Kalamazoo, 2015, 246, and Taylor, R.A. *La littérature occitane du moyen âge. Bibliographie sélective et critique*. Toronto-Buffalo, 1977, 131, these versions are referenced as follows: *Leys A = Las Flors del gay saber estier dichas Las Leys d'amors*. Publié par M. Gatién-Arnoult. Toulouse, 1841-1843; *Leys B = Las Flors del Gay Saber*. Publiées par J. Anglade. Barcelona, 1926; for *Leys C*, see fn. 12. On its titles and the different versions of the *Leys d'amors* and the stages in its composition and revision, see Fedi, B. "Per un'edizione critica della prima redazione in prosa delle *Leys d'Amors*". *Studi medievali*, s. III, 40, 1999, 43-118 (43-50, 112-18); Cigni, F. "Il trovatore N'At de Mons di Tolosa". *Studi mediolatini e volgari*, 47, 2001, 251-73 (251-2 fn. 3). On a lost earliest version, see *Leys C*, 4: 25-6, 121-2; Taylor, *Bibliographical Guide*, 246. It was probably being composed while John of Garland was teaching 'grammatica' at the University of Toulouse (1229-1232); some of his compositions from that time evince the inquisitional spirit of the late troubadour poetry (*The "Parisiana Poetria" of John of Garland*, Edited with introduction, translation, and notes by T. Lawler. New Haven-London, 1974), XI-XII; Paterson, L.M. *The World of the Troubadour. Medieval Occitan Society, c. 1100-c. 1300*. Cambridge, 1975, 331; Lawler, T. s.v. "Garland, John of". *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford, 2004, 21: 476-8. *Leys C*, 4: 33-7, notes the links between the University and the Toulouse Consistory to which Molinier submitted his treatise for approval. The teaching of John of Garland at the University of Toulouse is perhaps an illustration of the

were model Occitan poets in their time, Ramon de Cornet¹⁴ and N'At de Mons. Like their Latin predecessors, the treatises on the Occitan art of poetry¹⁵ teach apprentice poets how to write Occitan poetry generally classified as lyric and non-lyric: lyric poetry is strophic, non-lyric poetry is non-strophic. By and large this distinction prevails not only in current Occitan scholarship; it obtains as well in the late medieval tradition.¹⁶

2 Latin and Occitan Treatises on the Art of Poetry

Recent work on the Latin treatises is useful in explaining content, layout and graded level of the Occitan treatises and verse compositions that exemplify the art.¹⁷ In the early thirteenth century one medieval Latin treatise in particular enjoyed wide, ongoing use and commentation in various milieus: the *Poetria nova*.¹⁸ A distinctive feature of this treatise is that it teaches both 'de arte' and 'ex arte'.¹⁹ That is, it not only provides

relation of the university and the consistory, given the date of composition of a first version of the *Leys*, which is lost today (c. 1220).

14 On the spelling of Cornet's first name see Navàs, M. "Le Registre Cornet. Structure, strates et première diffusion". *Revue des langues romanes*, 117, 2013, 161-91 (186 fn. 1).

15 A number of studies offer an overview: Landoni, E. *La Teoria letteraria dei Provenzali*. Firenze, 1989, pt. 2; Smith, N.B. "Rhetoric". Akehurst, F.R.P.; Davis, J.M. (eds.), *A Handbook of the Troubadours*. Berkeley-Los Angeles-London, 1995, chap. 18; Gaunt, S; Marshall, J., "Occitan Grammars and the Art of Troubadour Poetry". Minnis, A.; Johnson, I. (eds.), *The Middle Ages*. Vol. 2 of *The Cambridge History of Literary Criticism*. Cambridge, 2005, 472-95 (especially 482-95); Gally, M. *Oc, oil, si. Les langues de la poésie entre grammaire et musique*. Paris, 2010. Prose is less prominent in the Occitan treatises than in their Latin predecessors; but see Poe, E.W. *From Poetry to Prose in Old Provençal. The Emergence of the 'Vidas', the 'Razos', and the 'Razos de Trobar'*. Birmingham, 1984. Cf. *Leys C*, Bk. 2: 13 on prose composition.

16 Monson, *Les "Ensenhamens"*, 32-3; Cigni, *Il trovatore N'At de Mons di Tolosa*, 258-60.

17 Cf. Meneghetti, M.L. *Il Pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*. Torino, 1992, chap. 6.

18 Woods, *Classroom*. The Barcelona manuscript of the *Poetria nova* in the Archivo de la Corona de Aragón, Ripoll 103, belongs among the same manuscripts from the Ripoll monastery as ms. Ripoll 129 that contains a number of brief Occitan treatises (Marshall, J.H. *The 'Razos de trobar' of Raimon Vidal and Associated Texts*. London-New York-Toronto, 1972, XIII, 59-91). For references to the *Poetria nova* in Catalan library catalogues, see Faulhaber, C.B. "Rhetoric in Medieval Catalonia. The Evidence of the Library Catalogs". Faulhaber, C.B.; Kinkade, R.P.; Perry, T.A. (eds.), *Studies in Honor of Gustavo Correa*. Potomac, 1986, 92-126 (107-9); cf. Woods, M.C. "La Retórica latina en la España medieval. Los comentarios sobre la *Poetria nova* en las bibliotecas españolas". Beristáin, H.; Ramírez Vidal, G. (eds.), *Ensayos sobre la tradición retórica*. México, 2009, 271-92 (283-5). A report on medieval catalogues to Occitan libraries is a desideratum.

19 Woods, M.C. *An Early Commentary on the 'Poetria nova' of Geoffrey of Vinsauf*. New York-London, 1985, 6.

formal instruction on the art of poetry from invention and disposition to ornamentation, memory, and delivery; it also illustrates the art by inserted poems and other quotes, and even by its very composition in verse. This located Geoffrey's verse treatise among the masterpieces – that is, the model literary works that pupils and poets alike studied and imitated in their own compositions.²⁰ This requires some clarification for treatises on both the Latin and the Occitan arts of poetry.

The Latin treatises on the art of poetry reveal a graded progression in mastery of the art. The pupil's apprenticeship adheres by and large to his or her progress in the trivium and quadrivium. Beginning with elementary treatises on Latin grammar, versification and the tropes and figures, the pupil moved on to the rudiments of topical amplification along with further practice in versification and ornamentation to which rhetorical treatises like the *Poetria nova* add invention and disposition. After completing this final stage the pupil should be able to appreciate and imitate recognised masterpieces of the art.²¹

The issues are both complex and diverse in the Latin tradition.²² In *Classroom Commentaries* Woods has shown how readings of the *Poetria nova* adapted the treatise to different communities and schools; note as well the diverse classifications of rhetoric like those noted at the outset of Guizzardo da Bologna's *Recolleste* on the *Poetria nova*.²³ The impact of these issues on the vernacular arts has not been studied. Therefore, in what follows, I focus on what relation the Occitan arts of poetry have to the arts, especially grammar and rhetoric, and to religious and moral subject matter.

Early in the thirteenth century, about the same time in which Geoffrey of Vinsauf was writing the *Poetria nova*, the Catalan author and poet Raimon Vidal was composing the *Razos de trobar*, the earliest known Occitan art

20 Kelly, *The Arts*, 57-64, 159-66; Kelly, D. "The Medieval Art of Poetry and Prose. The Scope of Instruction and the Uses of Models". Troyan, S.D. *Medieval Rhetoric. A Casebook*. New York-London, 2004, 1-24 (7-8); Woods, *Classroom*, 47-9; cf. Fedi, "Per un'edizione", 44-5.

21 Kelly, *The Arts*, 63. I treat this progression more extensively in a forthcoming article entitled "Poesis. The Medieval Art of Poetry and Prose in Treatises, Literary Masterpieces, Commentaries, and Classrooms". Murphy, J.J. (ed.). *Rhetoric in the Middle Ages. A Bibliographic Supplement*. To be published by the Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies. Matfre's *Breviari* served as an Occitan masterpiece that Molinier may have known and imitated in his *Leys* (Gonfroy, "L'écriture", 218, 222; Ricketts, P.T. "Knowledge as Therapy. A Comparison between the *Confessio Amantis* of Gower and the *Breviari d'Amor* of Matfre Ermengaud". Altmann, B.K.; Carroll, C.W. (eds.), *The Court Reconvenes: Courtly Literature across the Disciplines. Selected Papers from the Ninth Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, University of British Columbia 25-31 July 1998*. Cambridge, 2003, 57-69; cf. Bolduc, *The Medieval Poetics*, 90, 117-18; Armstrong, Kay, *Knowing Poetry*, 8.

22 See Mehtonen, "Poetics", 289-93.

23 Losappio, D. (a cura di). *Guizzardo da Bologna: Recolleste super Poetria magistri Gualfredi*. Verona, 2013, 95-7; see also the Introduction, 41-4, and notes, 215-19.

of poetry. The graded stages of progress in the Latin tradition are evident in the Occitan treatises, but with adaptations to the Occitan language for lay poets as well as to the troubadour tradition like that found in Matfre's *Breviari* that followed the *Razos de trober*. Occitan grammar is a major emphasis because the typical lay apprentice would not have studied Latin and therefore needed both a terminology and an illustration of grammar, not for a new language, but for his own native language, in order to learn and understand how to use it correctly. In addition, such apprentices had to study some rhetoric so that they could write not only correctly but also 'poetically', "car Rhetorica no essenha bo romans parlar" – that is the office of grammar – "ma bel parlar", as Joan de Castellnou states in his *Glosari*.²⁴

The composition and compilation²⁵ of illustrative material for the *Leys d'amors* led to Guilhem Molinier's redaction of *Leys A*, the first extant version of the *Leys d'amors*. There followed the composition of the verse version, the *Flors del gay saber* or *Leys B*,²⁶ a model typical of treatises 'd'apprentissage direct de l'écriture poétique',²⁷ written for young apprentices ('jovencels') in the art (*Leys A*, 1: 4; *Leys B*, v. 25).²⁸ In the Latin tradition too, Geoffrey of Vinsauf compiled exemplary poems or excerpts from them in what he calls a *liber versuum* that he drew on for classroom illustrations. He subsequently arranged and linked these selections in his own treatises with glossing and commentary. This occurred as well for the treatises by Matthew of Vendôme, Gervase of Melkley, Geoffrey in his *Documentum*,²⁹ John of Garland³⁰ and, ultimately, in the commentaries on the *Poëtria nova*. The consecutive versions of the *Leys d'amors* reveal the

24 Joan de Castellnou. "Glosari al *Doctrinal* de Ramon de Cornet". Joan de Castellnou *Obres en prosa*, vol. 2. Introducció, edició crítica i índexs per J.M. Casas Homs. Barcelona, 1969, 162. Castellnou is correcting Cornet's *Doctrinal*, v. 7: 'bo romans' (199), in *Deux manuscrits provençaux du XIVe siècle contenant des poésies de Raimon de Cornet de Peire de Ladils et d'autres poètes de l'école toulousaine*. Publiés avec introduction, notes, glossaire et appendice par J.-B. Noulet, C. Chabaneau. Montpellier-Paris, 1888 (reprint Geneva-Marseille, 1973), 216. See Landoni, *La Teoria*, 116-17.

25 Gonfroy, "L'écriture", 215-16.

26 On *Leys B* that still awaits a modern edition, see Anglade, J. "La Rédaction rimée des *Leys d'Amors* ou les *Flors del Gay Saber*". *Romania*, 45, 1919, 161-78.

27 Gonfroy, "L'écriture", 221.

28 Ramon de Cornet also refers to apprentice poets as 'jovensel' in ms. A IV, v. 38; as here, references to his poetry below will indicate ms. A or B in *Deux manuscrits*.

29 Wollin, C. "Beiträge zur Werkchronologie und Rezeption des Matthäus von Vendôme". *Sacris erudiri*, 45, 2006, 327-52 (330-7); Camargo, M. "From *Liber versuum* to *Poëtria nova*". The Evolution of Geoffrey of Vinsauf's Masterpiece". *Journal of Medieval Latin*, 21, 2011, 1-16. Cf. Camargo, M. "Geoffrey of Vinsauf's Memorial Verses". *Nottingham Medieval Studies*, 56, 2012, 81-119.

30 *The Parisiana Poëtria*, XVII-XIX.

same implicit stages in this treatise written “per so que ayssi hom puesca trobar plenieramen compilat e ajustat tot so que denan era escampat e dispers” (*Leys* A, 1: 2).³¹ *Leys* B might also serve both to teach and to illustrate the late Occitan art *de arte* and *ex arte*: it too is a didactic poem entirely in verse with numerous examples (I discuss these features of *Leys* B below). Thus, the authors of the late troubadour period did not by and large ignore the Latin tradition but sought, rather, to adapt and apply it to the Occitan language and culture. In this way the lengthy treatises called *Leys d’amors* apprised apprentice poets of the wide-ranging possibilities available to them while they were still learning the Occitan art of poetry and practicing and progressing in their own compositions.³²

3 The Latin and the Occitan Art of Poetry

M.C. Woods has conclusively demonstrated that the *Poetria nova* remained an authoritative model for instruction on the art of poetry across Europe from the time of its appearance early in the thirteenth century well on into the sixteenth century. Its influence is apparent in subsequent treatises on the art and, more extensively, in commentaries and glossing to the *Poetria nova* that adapted this treatise to new developments in the art, notably those deriving from Hermann the German’s adaptation into Latin of Averroes’s commentary on Aristotle’s *Poetics*. The vernacular tradition from the late thirteenth to the early sixteenth century mirrors the Latin arts of poetry and prose in compositions that illustrate that art. Of course, the vernacular art also adopted features that do not derive from the Latin art of poetry. Still, the Occitan authors did not divorce themselves from or neglect that art.³³

To be sure, there was some disagreement regarding the use of the Latin art and the treatises that teach it when applied to the vernacular. To Ramon de Cornet’s emphatic “No regarde lati” in his *Doctrinal de trobar*³⁴ because of grammatical differences between Latin and Occitan, Joan de Castellnou responded more cautiously: one may on occasion – “en algunas causas” – ignore Latin, but that “aytant quant hom pot se deu conformar

31 Cf. Zufferey, “La Partie”, 11-14, on manuscript anthologies of Occitan poems in *libri versuum*. The *Perilhos Tractatz* in the *Breviari d’amor* suggests a similar *liber versuum* collected by Matfre and then strung together in an orderly manner and commented on.

32 Cf. Kelly, *The Arts*, 169.

33 Cabré, M. *Cerverí de Girona and His Poetic Traditions*. London, 1999, especially 25-8 and 81-6.

34 *Deux manuscrits*, 200, v. 18.

ab art de lati".³⁵ This conformity occurs in most introductory treatises on the troubadour art that began to appear after the *Poëtria nova*, especially in Molinier's *Leys*.³⁶ The Latin treatises could assume that their students had learned Latin grammar while beginning to acquire the new language. But most vernacular apprentices had not received a clerical education. They therefore had to learn Occitan grammar before they began writing poetry deemed grammatically and stylistically acceptable. Jofre de Foixà begins his *Regles de Trobar* by observing that lay readers cannot understand his treatise

ses saber la art de gramatica, e trobars sia causa que pertanga a l'emperador e a reys, a comtes, a duchs, a marques, a princeps, a barons, a cavallers, a burzeses, encara a altres homens laichs, li plusor dels quals no sabon gramatica.³⁷

Gramatica usually refers, as here, to the Latin language, that is, the language of the schools these would-be Occitan poets did not attend. Jofre therefore begins his treatise by adapting Latin grammar to the Occitan language. This is the foundation for the Occitan literary language, or *koiné*. Like Dante in the *De vulgari eloquentia* who sought the Italian dialect most suitable for poets imitating Occitan and French poets, so did Molinier take the same approach in the *Leys d'amors*.³⁸

35 Joan de Castellnou, *Glosari*, 162; cf. Kelly, D. "The Late Medieval Occitan Art of Poetry. The Evidence from At de Mons and Raimon de Cornet". *Études de langue*, 681-92 (681). Of course, as an ecclesiastic who had received a clerical education, Cornet knew Latin well enough to write Latin poems, two of which have survived: a *proza* in praise of Saint Bernard (ms. A XXXIII) and a *canço en lati* addressed to the Virgin Mary (ms. A XVII), both in rhymed rhythmic verse. See Zufferey, F. *Bibliographie des poètes provençaux des XIVe et XVe siècles*. Geneva, 1981, 60 a and b. On Cornet's rewriting in Occitan of parts of the *Disticha Catonis* in *Vec te libret de bos ensemhamens* (ms. B III), see Schulze-Busacker, E. "Une réécriture chrétienne des *Disticha Catonis*: *Lo Libret de bos ensemhamens* de Raimon de Cornet". *Literatur: Geschichte und Verstehen. Festschrift für Ulrich Molk*. Herausgegeben von H. Hudde - U. Schöning in Verbindung mit F. Wolfzettel, Heidelberg, 1997, 61-80, and Keller, H.-E. "La *Cort d'Amors* de Raimon Vidal et ses citations". *Literatur: Geschichte*, 185-92. Neither Cornet nor Castellnou appear in any version of Molinier's *Leys d'amors*, although Castellnou knew at least one version of the treatise (Joan de Castellnou, *Glosari*, 163 et *passim*).

36 Cf. Ferrante, J.M. "Was Vernacular Poetic Practice a Response to Latin Language Theory?". *Romance Philology*, 35, 1982, 586-600.

37 *The Razos de trobar*, 56, ll. 6-10; Marshall dates this treatise between 1286 and 1291 (LXXII). According to Molinier, the 'doctor' of the new art should be "be fondatz et ententutz en la primitiva sciensa de gramatica" (*Leys A*, 1: 23). *Leys A*, Part One, is an example of Occitan grammar that includes comparisons with Latin grammar; see, for example, vol. I, 6, 18-92, and vol. 2, Part Three; *Leys B*, vv. 145-58; *Leys C*, 1: 31-62.

38 *Leys C*, Bk. 2, 178-9, and Bk. 3, 114-15; vol. IV, 87-91.

According to Ramon de Cornet, grammatical instruction on the *langue d'oc* will help young apprentice poets avoid multiple errors and infelicities when they “De trobar s’entrameto | Dictatz” (Ms. A IV, vv. 39-40).³⁹ Molinier seems to have taken this advice to heart when he wrote the diverse versions of the *Leys d’amors*, especially when treating Occitan grammar and the use of tropes and figures. For example, in teaching accent, he compares Latin and Occitan usage.

Mostrat avem l’accen segon lati per miels nos enformar et entendre
l’accen ques havem en romans. Et acordam nos am lo lati en aysso que
en una dictio havem j. accen principal ses plus. Tres accens havem en
romans en outra maniera que en lo lati, sos assaber lonc, greu et agut.
(*Leys C*, Bk. 2, 60)⁴⁰

Therefore, despite the ignorance of Latin grammar among lay apprentice poets, the older language remains the model for Molinier as it does for Joan de Castellnou: “Al lati deu hom atrayre et aquel segre e resemlar et amb aquel conformar aytant cum pot, quar es lengatges mays perfietyt e mays aproatz que degus dels autres a nos conogutz” (*Leys C*, 3: 114).⁴¹ There was no other language whose grammar, from the practical point of view, could be adapted to Occitan, although Molinier knew that Greek and Hebrew were also learned languages with their own grammar (*Leys C*, 2: 60).

4 Occitan Apprenticeship

A graded progression built on *Leys A* is evident in *Leys B*, a treatise in some ways more technically advanced than *Leys A*, much as Geoffrey’s *Poetria nova* entirely in verse is more advanced than his *Documentum* in prose or even than any of the other formal treatises in the Latin tradition.

En las LEYS D’AMORS vueyl intrar
Collir las flors que pus valran
E que mays de mestiers faran
Ad obra far plazen e bella.
(*Leys B*, vv. 30-3)

³⁹ Cf. Landoni, *La Teoria*, 124.

⁴⁰ Cf. *Leys C*, Bk. 2, 55-7; Bk. 3, 44-5, 141; cf. Fedi, B. “Il canone assente. L’esempio metrico nelle *Leys d’Amors* fra citazione e innovazione”. *Quaderni di filologia romanza della Facoltà di lettere e filosofia dell’Università di Bologna*, 14, 1999-2000, (= *Interpretazioni dei trovatori. Atti del Convegno, Bologna, 18-19 ottobre 1999. Con altri contributi di Filologia romanza*. A cura di A. Fassò, L. Formisano. Bologna, 2001), 159-86 (162).

⁴¹ Cf. *Leys A*, 2: 112, and *Leys B*, vv. 209-27 and page 87 of the index, s.v. “lati”; *Leys C*, 3: 114, and 4: 176 of the index, s.v. “lati”.

Leys B draws its subject matter from *Leys* A; however, the former treatise teaches by and large *ex arte*, whereas the latter does so *de arte*. On verb tense, for example, cross-reference to *Leys* A (*Leys* B, vv. 3914-16) is justified not only because abbreviation is generally preferable to amplification but also for greater clarity (*Leys* B, vv. 6678-82). *Leys* B does not explain even distinctions like that between *gradacio* and *climax* (vv. 6938-42): Molinier is content to clarify the illustrations by cross-references to *Leys* A for those who needed to be reminded of the definition. Importantly, it also shows how the two versions of the *Leys* are integrated into a graded pedagogy: they work together, with *Leys* B following *Leys* A. The progression continues in *Leys* C, in Book One of which Molinier provides religious instruction written under the watchful eyes of the Grand Inquisitor that can serve as a context for poetic composition by lay poets.

The Occitan treatises adopted a virtual curriculum that had existed for centuries in Latin grammar and rhetoric in order to prepare apprentice troubadours to write in the literary *koiné* exemplified by earlier troubadours. The medieval Latin arts of poetry conform to this curriculum, mirroring the pupil's progress towards mastery of the language and its arts.⁴² Since the *Poetria nova* teaches both *de arte* and *ex arte*, from time to time it relies on the pupil's knowledge of the art *de arte* that it illustrates *ex arte*; no terminology or explanation is provided for the figures of speech in the *Poetria nova* (vv. 1280-1527), although some manuscripts add glosses that identify them.⁴³ In *Leys* B too, Molinier provides terminology in rubrics along with some explanations of the terminology; but he also leaves out a significant number of explanations with cross-references to *Leys* A. Illustrating poor grammar, he continues:

So q'aysi falch podets vesser
 En las LEYS D'AMORS [i.e. *Leys* A] don trazem
 Per abreujar so que dizem;
 Car huey vol hom breus escripturas.⁴⁴
 (*Leys* B, vv. 3914-17)

For example, Molinier concludes *Leys* B by illustrating how one translates from Latin into good Occitan verse so that

⁴² Kelly, *The Arts*, 40-4, 61-4. I discuss in greater detail the progression in the Latin treatises in my forthcoming article *Poesis: The Medieval Art of Poetry*.

⁴³ *An Early Commentary*, 124-72; cf. Guizzardo da Bologna, *Recollete*, §§ 448-76 and page 267 fn. 448.

⁴⁴ For other cross-references to *Leys* A, see *Leys* B, vv. 6676-82, 6938-42, 7074-8, 7088-95, 7136-41, 7228-31, 7248-9, 7260-5, 7272-5, 7300-5, 7318-21, 7336-7, 7352-5.

puscatz far dictat leal;
E sobre ayso vos remetem
A las *Leys d'Amors* e volem
Mostrar aysi de qal amor
Devon amar li aymador,
Per so que sian a tot for
En ben amar leyal de cor.
(*Leys B*, vv. 7600-6)

Cross-references imply progress from the treatise *de arte* in *Leys A* to the treatise *ex arte* in *Leys B*.

Like Geoffrey of Vinsauf, Molinier looks to Latin authors such as 'Tullis', that is Cicero or the pseudo-Cicero of the *Rhetorica ad Herennium*.

Tullis es guerens d'esta cauza.
Vicis e figuras e flors⁴⁵
Havetz segon las *Leys d'Amors*
En esta part, la quals termena.
(*Leys B*, vv. 7409-12)

Elsewhere he cites Cicero as authority on the allegorical mode (vv. 6461-5; cf. vv. 4344-5) and on description (vv. 7402-8). Reference to Latin authorities multiply in *Leys C*.⁴⁶

As far as the *Leys'* relation to medieval Latin rhetoric is concerned, one must look at *Leys B*, the first part of which treats the flowers of rhetoric (as its title, *Flors del gay saber*, suggests), that is, ornamentation. Molinier builds there on the distinction between *vices* and *figures de rhétorique* (*Leys B*, Part 5, rubric, page 48), but he also includes, scattered throughout this treatise, model or illustrative poetic examples like those found in the Latin treatises on imitation. This is in conformity with the emphasis on pronunciation and spelling in the *Leys* and the not infrequent comparison of Latin and Occitan usage.

Versification too is a prominent topic in the three *Leys*. The length of lines of verse is duly illustrated along with different kinds of rhymes. As an example, a stanza from a poem implicitly addressed to the Virgin Mary illustrates "rims retrogradats per acordanssa", that is, when the rhyme scheme of one stanza is reversed in the next stanza.

45 Faral, *Les arts poétiques*, 48-54, notes the same source for the *Poetria nova*.

46 See Anglade's index in *Leys C*; for the earlier versions, the indexes to *Leys B*, and, for *Leys A*, Anglade, J. "Onomastique des Leys d'amors (édition Gatien-Arnould). Index nomieum et rerum". *Revue des langues romanes*, s. VII, 63, 1925, 69-82; Fedi, "Il canone", 162-7.

Si col solells si mateix abandona
 Ez en temps clar espan son beneffici,
 Tot atressi, Dona, vostre pretz dona
 Valor a cells qu'estan ses mortal vici,
 Car de tots bes etz escrins ez armaris,
 Miralls e lums, per qu'ieu, Dona, m'acori
 En vos servir, car laus havets notori
 E de bos aps etz verays exemplaris.
 Vergiers d'amors e virtuos sacraris,
 Als fis aymants donats tals ajudori
 Que no lor nots tempesta ni contraris;
 Per qu'ieu de vos amar no m desacori,
 Car de virtuts conquistets la corona;
 Depueys bastis. I. real artificci,
 Cant en vos [venc] Cel que fi l sacrificci,
 Si que'ls peccats dels penedens perdona.
 (Leys B, vv. 2023-38;⁴⁷ emphasis added)

Rhyme, rhyme schemes and stanzas are abundantly illustrated, but, as noted above (fn. 13), without the definitions found in some treatises in Latin and Occitan. This too suggests that a treatise in verse like *Leys B* is more advanced. Among the Latin treatises, only John of Garland's *Parisiana poëtria* illustrates specific features of Latin versification at length (158-223); Matthew of Vendôme refuses to treat rhythmic verse,⁴⁸ an opinion that John of Garland does not share.⁴⁹ It may be significant that, as noted above, John taught for a few years at the University of Toulouse. An illustration of the *cobla capdenal* that begins each line of verse with the same word shows Molinier treating the same phenomenon under separate rubrics.

Amors fay home gay e pros,
Amors l'aman ret coratjos,
Amors viu ab alegretat,
Amors fay del estranch privat,
Amors noyris e dona forsa
Amors en abteza s'esforça...
 (Leys B, vv. 2523-8, emphasis added; complete text vv. 2523-36)

⁴⁷ This poem appears as well in *Leys A*, 2: 176-8, and *Leys C*, Bk. 2, 106-7; 'aps' (v. 2030) is followed by '(sic)' in Anglade's edition.

⁴⁸ In Matthew's *Ars versificatoria* in *Mathei Vindocinensis Opera*. Edidit F. Munari. Roma, 1988, 3: 111-112; see Klopsch, P. *Einführung in die mittellateinische Verslehre*. Darmstadt, 1972, 47-9. Cf. Kelly, *The Arts*, 83.

⁴⁹ The *Parisiana Poëtria* treats rhythmic verse; see *The Parisiana Poëtria*, 264-7 fn. 467.

The same poetic example is repeated further on (with some variants) to illustrate anaphora, which

vol totas vets
Comensar clausulas e versets
Per una sola diccio
E may o per oracio.
(Leys B, vv. 4103-6)

as below:

Amors agensa tota res,
Amors dits qu'om sia cortes,
Amors vol home franc e larc,
Amors [leugier] troba tot carc,
Amors conserva joventut⁵⁰
Amors a tots dona vertut,
Amors fay patz de manta guerra,
Amors enclina:ls cels⁵¹ en terra,
Amors los coratges ret fis,
Amors duts hom a⁵² Paradis.
(Leys B, vv. 5488-97, emphasis added; complete text vv. 5482-97)

These passages in *Leys B* may well have served Occitan apprentices as a masterpiece worthy of imitation: Molinier mirrors Matfre's *Perilhos Tractatz* as a collection of poems illustrating points made by commentary in the *Breviari d'Amor* (*Leys A*, 1: 138; *Leys B*, 3: 104). Like *Leys C*, Book I, Matfre's encyclopedic work paints in broad strokes the world God created and the place his art of poetry and good love occupied in the grand scheme of things. In the *Perilhos Tractatz* he treats love between men and women, distinguishing carefully between good and bad loves. To do so he compiles passages in orderly succession from troubadours extending from Guillaume d'Aquitaine to N'At de Mons, with explanatory commentation on each passage and adaptation to the new conception of good love that emerged in the thirteenth century.⁵³

As the example above of anaphora shows, ornamentation is also a major topic in both Latin and Occitan treatises. In both cases the goal is to ac-

50 This couplet is absent in the earlier illustration of *cobla capdenal*.

51 "Amors declinet Dieu en terra" in the earlier illustration of *cobla capdenal*.

52 "Amors fay gasanyar Paradis" in the earlier illustration of *cobla capdenal*.

53 See Ricketts, P.T. (éd.). *Le Breviari d'amor de Matfre Ermengaud*. Leiden, 1976, 5: 7-32; Bolduc, *The Medieval Poetics*, 91-8.

quaint the apprentice poet with the stylistic possibilities available in each language. The instruction is outlined in *Leys A*, 3: 6-53, on the distinction between 'flowers' and 'vices'. However, in *Leys B* Molinier 'dramatises' more briefly and with far less commentation the opposition much as the *Poetria nova* presents the rhetorical figures and other stylistic devices with illustrations rather than definitions, again suggesting that those studying *Leys B* are on a more advanced level of achievement than those studying *Leys A* (in what follows, the sections of *Leys A* that are revised will be indicated). Accordingly, Part Five in *Leys B* integrates separate, but taxonomically related topics by a thin narrative. Anaphora has become a personification who "vol home franc e larc" as husband (v. 5490): she represents one branch in a genealogical tree. The narrator relates 'family' and even 'conjugal' strife among the 'vices,' or faults in syntax, and their opposing 'flowers', or rhetorical figures like Anaphora (vv. 3921-4356). Molinier conjoins this material by amplifying the genealogical scheme that depicts a 'grammatical psychomachia' pitting the linguistic vices against the rhetorical flowers to which they are related.⁵⁴ "La guerra fo grans e diversa" (v. 3934): three kings, Barbarism, Solipsism, and Allebolus, or "estranya Sentensa"⁵⁵ (*Leys B*, vv. 4457-8), attack with arrows and bolts three queens named Diccios, Oracio and Sententia, or Word, Phrase and Sentence. "Madona Rhetorica" (v. 4030) comes to the queens' defence by giving three of their sisters, Metaplasm, Scheme and Trope, in marriage to the three kings. The ensuing conjugal strife of these mismatched couples does not abate until children arrive. Each child's name illustrates his or her mother's constituent attributes. For example, the progeny of Metaplasm and Barbarism are fourteen girls named Prothesis, Affaesis, Epentthesis, Sincopa, Paragoges, Apocopa, Extasis, Sistoles, Dyeresis, Sineresis, Sinalimpha, Olypsis, Antithesis, and Metathesis (*Leys B*, vv. 4055-87; cf. *Leys A*, 3: 140-8); similarly abundant offspring are born to Solepsism and Scheme (vv. 4088-4179; cf. *Leys A*, 3: 148-94) and to Allebolus and Trope (vv. 4180-288; cf. *Leys A*, 3: 195-286). In this way Molinier invents a narrative based on the interplay of personifications and metaphors in Latin masterpieces like those by Bernardus Silvestris and Alain de Lille. The Occitan theoretician too introduces them into vernacular verse much as Matfre Ermengaud did in the *Breviari d'amor*. The grammatical psychomachia plays out in the artist's mind as he composes his poem.

In perhaps the most intriguing, albeit briefest, section in the verse *Leys B*, Part 5b, Molinier treats the relation between Latin and Occitan poetics "en la qual es mostrat primieramen quo deu hom far acordar un mot amb

54 Hence the emphasis on *Flors del gay saber* as title for the versified *Leys B* as opposed to *Leys d'amors* for *Leys A* and *C*; cf. Fedi, "Per un'edizione", 443-50.

55 Identified as 'Improprietats', *Leys B*, vv. 4020, 4464.

autre e tornar lati en romans” (rubric, page 82). What follows mirrors the *Poetria nova*’s instruction on determination and conversion in ‘small units of discourse’.⁵⁶ Molinier anticipates stylistic adaptations that translation from Latin to Occitan can illustrate as the transition from plain or ordinary speech to subtle versification. He uses Vergil’s opening words in the *Aeneid* to illustrate such transitions. There are two kinds of construction involving hendiadys: the Latin kind that uses two nouns and the Occitan kind that prefers the noun and its attribute. The example from Latin is the *Aeneid*’s opening line “Arma virumque cano” in preference to “armatum virum”⁵⁷ and Occitan “la carn del moto” in preference to “la carn e-l moto” (*Leys* B, vv. 6873-88; cf. *Leys* A, 3: 308). Each language has its preferred usage that must be followed.

The technique by which the subtle poet may make his composition *prim e subtil* is suggested by a final example in *Leys* B in which Molinier turns Latin prose into Occitan verse in ways that apply as well to rewriting Occitan prose in verse. The Latin proverb, “Filius sapiens Gloria Patris stultus vero tristicia matris” (*Leys* B, rubric, 83) becomes Occitan verse as “Filhs savis es gloria de payre | E fols tristicia de sa mayre” (vv. 7583-4; cf. *Leys* A, 3: 376). The apprentice will indeed be “de cor flac e rude” (v. 7587)⁵⁸ who cannot rhyme “Per far chansos, verses e dansas” (vv. 7595-6). The proficient apprentice, however, can, with “bona sentensa”, learn to compose a “dictat leal” (vv. 7599-600). For that task he must turn to the *Leys* to learn what kind of love he may treat in a “milhor obra | Amb ornat e sentensa bone” (vv. 7612-13)⁵⁹ – worthy, perhaps, of the first-place violet in the Toulouse competition.⁶⁰ Here too Latin usage is adapted to vernacular usage (*Leys* A, 3: 362-76). At the same time Molinier illustrates a rather vigorous search for the *mot juste*.

The instruction on translating Latin into Occitan follows in an exemplary illustration of how versifying prose matter can be made to conform to “lo *Gay Saber*” (v. 7428; cf. *Leys* A, 3: 362-76), once more “Si! cor non ha trop flac e lot” (v. 7439). Molinier begins with what he calls the “Primeira

56 *Poetria nova*, vv. 1588-847. On “die Tendenz zur kleinen Einheit” see Quadlbauer, F. *Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter*. Graz-Vienna-Cologne, 1962, 71; Kelly, *The Arts*, 39, 81-2, 85-8; for illustrations of this tendency, see 103, 104-5, 108.

57 *Leys* A, 3: 374, contains a different Latin example: “Syncopa de medio tollit quod Epenthesis auget”.

58 On the student who is *rudis* in the Latin tradition as uneducated and untrained, see Kelly, *Machaut*, 107-12.

59 Cf. *Leys* A, Bk. 1, p. 6, and Bk. 3, p. 310; *Leys* C, Bk. 1, 69-73.

60 For a useful overview of the Toulouse Consistory and its activities, based largely on the evidence in the three versions of the *Leys d’amors*, see Kendrik, L. “The Consistori del *Gay Saber* of Toulouse (1323-Circa 1484)”. *The Reach of the Republic*, 1: 17-32.

substanta" (v. 7441), a *materia remota* that he will transform into *materia propinqua*.⁶¹ Molinier applies this concept to verse and rhyme composition. The first step is to turn the proverbial statement "Mays dura anta que sofracha" (v. 7460) into verse. He therefore fashions a rhyming couplet from this octosyllabic line: "Anta veg longamen durar | E sofracha leumen passar" (vv. 7466-7). However, this will not do, he explains, because "sofrācha" has its long accent in the wrong place for this line of verse. To correct this, he proposes changing "sofracha" to "paubretat": "Anta veg longamen durar | E paubretat leumen passar" (vv. 7476-7). But this also produces a fault called *Rim fayshuc* (v. 7480), or faulty reduplication; here two parallel lines rhyme *-men* and *-ar* (*longamen: leumen:: durar: passar*).⁶² He corrects this fault by returning to "sofracha" but changing the word order to fit the accent. "Anta veg longamen durar | E leumen sofracha passar" (vv. 7488-9). But there remains another fault: the common *-ar* rhyme is unworthy of the "subtil dictador" (v. 7491). Molinier again rearranges each line. "Anta veg durar longamen | E passar sofracha leumen" (vv. 7496-7). This too is faulty, not because of a common rhyme, but because the juxtaposition of the syllables *sar* and *so* in the second line is an unacceptable repetition of the consonant *s*. Two possible inversions are suggested: "Sofracha veg passar leumen | Ez anta durar longamen" (vv. 7502-3), or, returning to "paubretat": "Anta veg durar longamen | E paubretat passar leumen" (vv. 7504-5). But the rhyme, albeit rich in both examples, is still too common: a subtle poet can do better (vv. 7506-7). "Certanamen trop dura may | Anta que soffracha no fay" (vv. 7512-13). But this will not do either because, as he continues, 'Certanamen' is padding (*pedas*, v. 7515); Molinier eliminates this fault by rewording: "Leumen vezem que dura may | Onta que soffracha no fay" (vv. 7518-19). But the new rhyme is still too common for the "subtil dictayre" (v. 7520), so he substitutes a new rhyme: "Soffracha pot hom passar leu, | Anta ve leu e va s'en greu" (vv. 7526-7). This time the single syllable rhymes are too short. They are therefore replaced: "Anta vezem que leumen dura | Mays que paubriera ni frachura" (vv. 7532-7533). But the synonyms in the second line reintroduce padding (*pedas*, v. 7535); this requires major rewriting: "Anta duramen se deslassa | Pero soffracha de leu passa" (vv. 7542-3). Still subtler versions follow: "Anta mays dura que soffracha, | Perque fols es qui s'en enpacha" (7556-7), or "Anta mays dura que soffracha, | Qar es per gran colpa retracha" (vv. 7558-9), or in three lines:

61 On this distinction, see Kelly, D. *The Subtle Shapes of Invention. Poetic Imagination in Medieval French Literature*. Leuven-Paris-Walpole, 2011, 204, and Kelly, D. *The Art of Medieval French Romance*. Madison-London, 1992, 36-7. Cf. *Leys A*, 3: 362-74.

62 Molinier notes that this was permissible for the 'antics troubadours', but not in the new poetics he is teaching (*Leys B*, vv. 4736-44); cf. *Leys A*, 1: 68-71.

Anta mays dura que soffracha,
Qar tostemps d'avol fama tracha
Per que fols es qui s'en enpacha.
(vv. 7562-4)

These adaptations are virtual synonyms; yet they show appreciation for the subtle poetic mind as Molinier understands it when composing verse in any of the lyric genres the late troubadours favoured and that Molinier introduces in all three versions of the *Leys d'amour*.

Encaras mays gardar cove
Que sabia dictar abreujan
Ez alcunas vetz allongan
E giran so denan detras
Mas que noy acuelha pedas
Ni's mude ges del primier sen
E pauze bon cas ez accen
E tal ornat qu'om nol reprene.
(vv. 7449-56)

This illustration reflects the emphasis in both Latin and Occitan arts of poetry on pedagogy while showing the skilled apprentice poet how to perfect his style using what his language offers. By showing how one works through stylistic possibilities to achieve the best expression of thought, progressive rewriting becomes ever more *prim e subtil*. The apprentice poet will follow an analogous thought process in composing his own verse.

Features of the late troubadour art of poetry that are original would presumably have interested Ramon de Cornet because they differ from the earlier Latin heritage Joan de Castellnou links it to. The Occitan art was indeed evolving during the fourteenth and fifteenth centuries. As noted above, translation was an important means to transmit of knowledge and poetry, especially in and through the francophone realm,⁶³ but also from

63 Galderisi, C. (éd.). *Traductions médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Age (XIe-XVe siècles). Etude et répertoire*. Avec la collaboration de V. Agrigoroaei. Turnhout, 2011. Despite its subtitle "traductions en français" this important multi-volume publication includes the *langue d'oc*; see Kay, S. *La Seconde main et les secondes langues dans la France médiévale*, 1: 461-85; Saviotti, F. *L'oc et l'oïl*, 2, t. 2: 1129-51; Babbi, A.M. *Langues romanes*, 2, t. 2: 1153-92 (especially 1175-87 on Catalan). Gratien du Pont is the first northern French author to refer to Molinier's treatise or treatises in his *Art et science de rhetoricque metriffiee* (Toulouse, 1539; reprint Geneva, 1972), cc. LIVv-LVr, LXVIIr, LXXIVr. Cf. Langlois, F. *De artibus rhetoricae rhythmicae sive de artibus poeticis in Francia ante litterarum renovationem editis, quibus versificationis nostrae leges explicantur*. Parisiis, 1890, 91-2. But Gratien du Pont's reference appeared well into the sixteenth century when the French language had invaded the poetic contests in Toulouse; see Courouau, J.-F. *Moun lengatge bèl. Les choix linguistiques minoritaires en France (1490-1660)*. Geneva, 2008, 382-7.

one vernacular to the other, no doubt the best-known instance being the translations in Brunetto Latini's *Rettorica* and *Tresor* (see fn. 3).⁶⁴ For lay poets like those Jofre de Foixà refers to who had not received a clerical education, consultation of the treatises was possible only with those composed in a vernacular they understood. This would have been the audience Cornet addresses since they would learn Latin grammatical structures when they were communicated in examples of 'romans fi' (Ms. A IV, v. 3). This included the poems written by the 'ancient troubadours' referenced as models of good writing; they were, therefore, presumably available for consultation in anthology manuscripts.⁶⁵

E si laycz del tot apparia
 E ponch de letras no sabia,
 Als bos dictatz antix atenda
 Per so quel saber miels aprenda.
 E pueys haura lo bon lengatge
 Dels trobadors per lonc uzatge
 Si que poyra far en romans
 Mans dictatz bels et agradans.
 (Leys C, Bk. 2, 165)⁶⁶

This is composition on the most advanced level, that is, by imitation and even emulation of antecedent masterpieces.⁶⁷ It is a feature of Latin pedagogy in the art of poetry and prose. On this level the tropes and figures of the Latin art are carried over to the Occitan art, but with important adaptations where usage differs in the two languages, as noted above regarding hendiadys.

5 *Dictat* and Its Varieties

The most obvious Occitan innovations are in versification and subject matter in poems called *dictatz*: "Trobars es far noel dictat en romans fi be

64 Segre, *Le forme*, 6, t. 1: 121-3; see also 6, t. 2: 190-1; *Translations médiévales*, 2, t. 2: 1140-1.

65 *Leys C*, 4: 90-1.

66 Cf. *Leys A*, 1: 322; *Leys B*, vv. 2944-2950.

67 On the distinction between imitation and emulation in the adaptation of sources see Cizek, A.N. *Imitatio et tractatio. Die literarisch-rhetorischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter*. Tübingen, 1994. For their application to vernacular rewriting see Kelly, *The Subtle Shapes*, 65-79, and Kelly, *Machaut*, 112-16. The provisional dating of *Leys A* and *B* as contemporary would vouch for their place in the 'curriculum' proposed here; see Fedi, "Per un'edizione", 118.

compassat" (*Leys A*, 1: 8).⁶⁸ A new terminology became necessary in order to identify different kinds of *dictatz* in Occitan by their form and/or content, and to distinguish them from traditional, especially Latin terminology and genres like those John of Garland teaches in his *Parisiana Poetria* and, presumably, in the *gramatica* he taught at the University of Toulouse. Beginning in the thirteenth century Occitan poets appear to use the word *dictat* much as contemporary French poets were beginning to use *Dit*.⁶⁹ according to *Leys A*, "de diversas cauzas pot hom tractar en dictatz: per so foron trobat divers dictat", followed by a list of diverse Occitan *dictatz* that Molinier knew or thought possible in his time,

ayssi cum son vers, chansos, sirventes, dansas, descort, tensos, pars timen, pastorelas, vaquieras, vergieras e motas autras lors semblans, retronchas e planch et [...] redondels e mandelas. Encoras pot hom far granre d'autres dictatz, los quals pot cascus nomnar segon que volra cel que fara lo dictat, mas quel done nom be apropiat comma somis, vezios, cocirs, reversaris, envegiz, desplazers, desconortz, plazers, conortz e motz autres dictatz. (*Leys A*, 1: 10)⁷⁰

The diverse varieties embrace general terms that occur in the troubadour tradition. They correspond to different intentions and functions in the first seven kinds in the quotation; differences and varieties in subject matters appear for shepherdesses or for those tending cattle or gardens; still others identify dreams, visions, and emotional states and moral and social issues. Finally, *dictat* occurs along with *novas* and *roman* to refer to Occitan narrative works termed romances today.⁷¹

68 Variants of this definition are inserted as well in *Leys B*, vv. 228-9, and *Leys C*, Bk. 1, 23 and 29.

69 Cf. Cabré, *Cerverí*, 153. On early French *dits*, see Léonard, M. *Le "Dit" et sa technique littéraire des origines à 1340*. Paris, 1996. Gómez-Bravo, A.M. "Retórica y poética en la evolución de los géneros poéticos cuatrocentistas". *Rhetorica*, 17, 1999, 137-75, identifies similar usage in Spanish. *Ditz* was used by earlier troubadours to refer to passages in a poem as well as to an entire poem (Paterson, L.M. *Troubadours and Eloquence*. Oxford, 1975, 72, 82 et *passim*); Paterson cites a *vida* of Giraut de Bornelh that refers to his "maystrals digs" (107-8). In his gloss on a *vers* by Bernart de Panassac, Cornet uses "digz" to refer to what Bernart 'says' in his poem, making it analogous to *dictatz* (Ms. A XXVIII, vv. 35 and 38). The term deserves a study of its use in all late medieval languages.

70 Punctuation modified here and below in some quotations from this edition. See also *Leys B*, vv. 3085-3277, and *Leys C*, Bk. 2, 175-86.

71 On these terms see Zufferey, "La Partie", especially 8-10. Huchet, J.-C. *Le Roman occitan médiéval*, Paris, 1991; see especially 23-4. For example, Van der Horst, C.H.M. (éd.). *Blandin de Cornouaille. Introduction, édition diplomatique, glossaire*. The Hague-Paris, 1974, vv. 1-2: "commenzeray | Un bel dictat". Some French *dits* are also called *romans* (Léonard, *Le "Dit"*, 211-16); in Occitan, see Arnaut Vidal de Castelnaudary. *Le Livre des aventures de Monseigneur Guilhem de la Barra*. Édité et traduit en français moderne par G. Gouiran. Paris, 1997,

The medieval French *Dit* is, generally speaking, a non-strophic poem of variable length in couplets à rimes plates, that is, without alternating masculine and feminine rhymes; it expresses a truth – *voir dit* – often by discussing or debating a controversial issue of significance at the time. Occitan *dictatz* include both strophic and non-strophic poems.⁷² As in French *dits*, the subject matter of Occitan *dictatz* is quite diverse in context, content, and versification; however, careful distinctions are also evident in its varieties. For example, the *Leys* distinguish according to their rhetorical stance between *descort*, *tenso*, and *partimen*.⁷³ The *descort* is a monologue, such as in, for example, a complaint about the negative response a would-be lover receives from his lady. By contrast, both *tenso* and *partimen* are debates; in the *tenso* each speaker makes his or her case separately, much as lawyers sum up their arguments, whereas in the *partimen* there is an exchange between two speakers, often from stanza to stanza. A judge may evaluate the debate, although the judgment is often implied rather than rendered or reported. But adaptation is possible: N'At de Mons's *Al bon rey de Castela* (I) is a "dictatz that includes a 'partimen' and a 'jutjamen'".⁷⁴

Earlier treatises such as the *Doctrina de compondre dictats* treat lyric and non-lyric poems, some of which are identified by their subject matter rather than by their form: *pastora*, *alba*, *gayta*, *sompni*, and *gelonzasca*. These names recall the Latin arts' notion of Material Style,⁷⁵ that is, the diverse non-lyric poems that Monson distinguishes from the *ensenhamens*. These can, as a group, be identified as *dictatz* of which *ensenhamens*, like *pastores* and *sompni*, are varieties.

vv. 5288, 5304, 5315, 5327, 5338. Cf. Poe, E.W. "Segon quem par. Auctorial Interventions in Arnaut Vidal's *Guillem de la Barra* and Their Relation to His Sources". Busby, K.; Lacy, N.J. (eds.), *Conjectures. Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*. Amsterdam-Atlanta, 1994, 455-80 (470-80). The *Castia-Gilos* is 'unas novas' like *Flamenca* (Raimon Vidal. *Il Castia-Gilos e i testi lirici*. A cura di G. Tavani. Milano-Trento, 1999, v. 3).

72 Dagenais, J. "Genre and Demonstrative Rhetoric. Praise and Blame in the *Razos de trobar* and the *Doctrina de compondre dictats*", and Pickens, R.T. "The Old Occitan Arts of Poetry and the Early Troubadour Lyric", each in Paden, W.D. *Medieval Lyric. Genres in Historical Context*. Urbana-Chicago, 2000, 242-54 and 209-41 respectively. Cf. the *Doctrina de compondre dictats* in *The Razos de trobar*, 95-8; and, *Leys A*, 1: 10, 338-64.

73 *Leys A*, 1: 342-6; *Leys B*, vv. 3163-241; and *Leys C*, Bk. 2, 177-8, 182-3.

74 In this order, 1, vv. 1261, 1263, and 1246. Alfonso the Wise is the 'rey de Castela' who delivers the judgment. On Alfonso's role in the composition of N'At's poem, see Alvar, C. "N'At de Mons de Tolosa et Alphonse X de Castille". *Perspectives médiévales*, 22, 1996, (supplément), 31-32 (23-24). The king is, as it were, N'At's patron and *patron* who, as model, directed the composition of the poem and exemplified its authority; on *patron* in this sense, see Kelly, *The Subtle Shapes*, 49-64.

75 See Quadlbauer, *Die antike Theorie*, 38-9; Kelly, *The Arts*, 71-8. An important part of John of Garland's *Parisiana Poëtria* treats Material Style, a subject that John may well have included in his grammar instruction at the Toulouse University. Cf. also *Leys A*, 1: 339-64; *Leys B*, Part Three; *Leys C*, Bk. 2, 184-6.

6 Poetic Masterpieces by N'At de Mons and Ramon de Cornet

Authors like N'At de Mons use *dictat* to refer to didactic verse. His *dictatz* were recognised as models of the Occitan art. This is the level of the most advanced models in the Latin tradition: the poetic masterpieces. As the examples discussed below show, the apprentice progresses beyond the treatises and the classroom in order to imitate or emulate at court the models the treatises and the Toulouse Consistory itself use to illustrate their instruction. The Latin arts of poetry too led their apprentices towards masterpieces of the art that they would imitate and, eventually, emulate. The poets who wrote the masterpieces range chronologically from Vergil, Horace, and Ovid to Bernardus Silvestris and Alain de Lille as well as to less well-known poems today (but not in the Middle Ages) like Matthew of Vendôme's *Tobias* and Peter of Riga's *Aurora*. The medieval authors wrote for the schools and universities. Their Occitan counterparts – the so-called 'ancient troubadours' and more 'modern' authors like N'At de Mons and Ramon de Cornet – wrote for the courts. Their apprentices, a *cavalier* for Ramon de Cornet in *Al noble cavalier* (Ms. A III) and a *joglar* for N'At in *Si tot non est enquist* (II), looked to pedagogical courts like Toulouse's Consistory and aristocratic courts like that of Alfonso X of Castille. N'At sent his *joglar* to Alfonso's court because it was a centre for learning and poetry.

The *Leys d'amors* recommends N'At de Mons's *dictatz* as imitable models of the Occitan art of poetry. For Molinier they represent poetic masterpieces of the late troubadour art analogous to their counterparts in the Latin tradition. *Dictat* as N'At de Mons uses the term in *Al bon rey de Castela* (I) is a "termine giuridico... che qui non esclude ovviamente il senso tecnico-letterario di 'componimento'",⁷⁶ that is, a literary composition that serves a didactic purpose. The poem, N'At tells us, is written for knowledgeable audiences in quest of certainty about fate and free will: "Als savis daus totz latz, | per cuy nostre dictatz | er vist et entendutz" (N'At de Mons, I, vv. 1260-2). Since for apprentice poets N'At's *dictatz* exemplified the art of non-lyric poetry, Molinier and Matfre excerpted exemplary passages from them for insertion in the *Leys d'amors* and in the *Breviari d'amor*.⁷⁷ Molinier's treatise in its various versions cites N'At more often

⁷⁶ Cigni, F. (a cura di). *Il Trovatore N'At de Mons*. Pisa, 2012, 85 fn. 1261; cf. Alvar, *N'At de Mons*, 25-8.

⁷⁷ For references to and quotes from N'At in the first extant *Leys*, see Fedi, "Il canone", 162-7; *Leys C*, 4: 178; Anglade, "Onomastique", s.v. "N'Ath de Mons"; *Leys B*, 118, s.v. "N'At de Mons"; *Il Trovatore N'At de Mons*, 172-85; Fedi, "Il canone", 162-7. Some citations are from poems no longer extant: see *Leys C*, 2: 129 fn. 3, and 3: 44 fn. 2, and 128 fn. 2. Matfre's *Breviari d'amor* contains one quote from N'At (5: 22 fn. 55).

than any other poet to illustrate the art that its different versions teach.⁷⁸

Why does N'At enjoy such prominence in Molinier's treatise? Since five of his six extant poems are non-lyric *dictatz* (I to V) and only one lyric poem survives, a *sirventes* (VI), the former may have been more influential. But, despite N'At's prominence in the different versions of the *Leys d'amors*, it is also noteworthy that he is identified there only by selected passages, not by entire poems. What do these excerpted passages exemplify? N'At's most frequently cited *dictat* in the *Leys d'amors* is *Si tot non es enquist* (II). It was written, N'At tells us, for a young, highly skilled and knowledgeable *joglar*,⁷⁹ quite unlike those *joglars* Ramon de Cornet castigates in *Quar mot ome fan vers* (Ms. A II, vv. 235-47). Cornet composed a *dictat* for 'troubayres' to whom he gives 'reglas' for writing polished Occitan (*Als troubayres vuelh far*, Ms. A IV, vv. 1-2). But his implied troubadours begin on a lower level than N'At's *joglar* who has already mastered N'At's art of poetry. For his part, Cornet advises all those who wish to write "bos dictatz" (Ms. A IV, v. 68) to study the "saber antic" (v. 70) of the "bos antix troubayres" (v. 31) among whom he includes, like Matfre, N'At de Mons (cf. Ms. A III, v. 75). For Cornet teaching an apprentice 'cavalier' still writing on the grammatical level of instruction, Occitan grammar is difficult enough (Ms. A III, vv. 15-19); therefore, he could not teach all that the beginner needs to know about 'trobar' (Ms. A III, vv. 72-5). Moreover, Cornet admits that he is himself often at the Toulouse consistory in order to acquire more knowledge of the poetic art that "ma Roza" (as he names his lady) wants him to learn (Ms. A IV, vv. 78-84). By contrast, N'At advises his *joglar* to go to the esteemed court of Alfonso the Wise in order to improve his conduct and, at the same time, polish his poetry (II, vv. 178-223). Alfonso's court is an aristocratic community of learning.⁸⁰ In this case the *joglar* is advancing beyond the streets and the consistory to the court of Aragon.

78 *Leys* C, 4: 90-1, 100; Anglade, J. "Le troubadour N'At de Mons et les *Leys d'Amors*". *Romania*, 51, 1925, 414-22; Fedi, "Il canone", 177-80 and *Leys*, 180-2 for other troubadours cited in the.

79 On the evolution of the Occitan *joglar* in the later medieval period and, more particularly, on this performer's place in the court milieu, see Faral, E. *Les Jongleurs en France au moyen âge*. Paris, 1987, 223-6; Landoni, *La Teoria*, Part Three; Paterson, *The World*, 113-14; Cabré, *Cerverí*, 55-9, 163-5; cf. Cabré, *Wisdom*.

80 On medieval communities of learning see Mews, C.J.; Crossley, J.N. (eds.). *Communities of Learning. Networks and the Shaping of Intellectual Identity in Europe, 1100-1500*. Turnhout, 2011; for pedagogical communities in which the *Poëtria nova* was an important textbook in different parts of Europe, see Woods, *Classroom*. On the court of Alfonso the Wise as a centre not only of poetic, but also of historic, scientific, moral and religious culture and writing, see Cigni, "Il Lessico"; Alvar, C. "De *epistolas y quaestiones* en la corte poética de Alfonso X". Beltran, V.; M. Simó; E. Roig (eds.), *Trobadors a la península ibérica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer*. Barcelona, 2006, 13-27; Cabré, *Cerverí*, 36-7, 89-90. This establishes Alfonso X, N'At, and the *joglar* in the vernacular didactic culture discussed by Armstrong and Kay.

This establishes Alfonso, N'At, and the *joglar* in the vernacular didactic culture of their time.

N'At's *joglar* sought counsel on how he should conduct himself in court so as to win esteem and approval of his compositions. N'At bases his counsel not only on his own opinions; like Cornet he gleans much of his knowledge from earlier authorities:

non jes per sol mon sen,
ans vuelh l'entendemen
e la maneir'e'l cors
dels pus ondratz doctors,
tan can ne puesc aver
a creisser mon saber,
e enaisi m cove,
que non enten ni cre
c'om pogues leu trobar
bon mot ni benestar
que ja retrag non sia.
(II, vv. 81-91)⁸¹

The commonplace complaint that *tout est dit* several centuries before La Bruyère also suggests that N'At's *joglar* is not only a skilled performer but also an accomplished poet.⁸² The last four lines of the quote stress how difficult it is not only to acquire knowledge by way of *translatio studii* but also to rewrite it with originality suitable in a contemporary court, itself a major locus of poetic dissemination for medieval authors.⁸³

Ramon de Cornet's *dictat Al noble cavalier* (Ms. A III, vv. 72-81) is modelled on N'At's *Al bon rei de Castela* (II). Cornet's knight, although a less accomplished poet than N'At's *joglar*, is a "subtils oms" (Ms. A III, v. 24; cf. vv. 15-16, and A XXI, vv. 1-2). Therefore, Cornet wants him to understand free will and fate in order to eschew folly: "ab subtilitat | Fay so que vol quascus" (Ms. A III, vv. 39-40). But in this *dictat*⁸⁴ Cornet can

⁸¹ Cf. *Leys* C, Bk. 1, 70, and Bk. 2, 19-20.

⁸² Cf. Paterson, *Troubadours*, 27.

⁸³ "Cause et effet: le pouvoir, surprenant pour nous, de résonnance du cliché, le dynamisme du déjà-dit" is how P. Zumthor describes *trobar* in *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XIIe-XIIIe siècles)*. Paris, 1963, 202. Cf. Landoni, *La Teoria*, 118-19.

⁸⁴ On *dictatz* III and IV as parts of an original whole, see Navàs Farré, M. "Saber, sen i trobar. Ramon de Cornet i el Consistori de la Gaia Ciència". *SUMMA*, 3, primavera 2014, 54-72 (62 fn. 16). Navàs Farré has informed me in an e-mail of the recent discovery in manuscript AT646 of the Arxiu del Regne de Mallorca of poem IV standing alone. However, their juxtaposition in ms. A permits 'reading associatively' that J.H.M. Taylor recommends

only describe the issue of free will versus fate, unlike N'At de Mons who seeks to resolve the problems it raises.

D'aventura parlar
 No vuelh ni d'astre plus,
 Car mot ne parlet clus⁸⁵
 N'Atz de Mons que sabia.
 Per que s'ieu ren dizia,
 Cug trop quey defalhis,
 Sino que repetis
 Tot so qu'el ne parlet,
 En la tenso que det
 Al bon rey de Castela.
 (Ms. A III, vv. 72-81)

N'At has already progressed beyond Cornet's knowledge. In Cornet's version of the *tout est dit* commonplace, therefore, we also hear an echo of the Latin tradition in which poets lacking profound learning and the authority that goes with it are cautioned to avoid learned or obscure subjects or, worse still, simply repeating received knowledge in virtual verse commentary like that Cornet refers to.⁸⁶ He still appears to be, as it were, a 'post-graduate' student at the Toulouse consistory in *Als trobayres vuelh far* (Ms. A IV, vv. 79-83). Cornet is neither a learned authority nor a knowledgeable master like N'At de Mons. Of course, he did accomplish enough to win the golden violet in 1333:⁸⁷ he won a prize, so to speak, for his master's thesis.

The *Leys d'amors* features N'At de Mons's *dictatz* on a variety of topics that fall by and large under four heads: religious and moral subjects, elo-

for anthology manuscripts in *The Making of Poetry: Late-Medieval French Poetic Anthologies*, Turnhout, 2007, 6.

85 'Avec profondeur' is no doubt the meaning intended here rather than *trobar clus*; see Levy, E. *Petit Dictionnaire provençal-français*. Heidelberg, 1961, s.v. "cluire". Cf. Paterson, *Troubadours*, 84: "Once *clus* has become a controversial term, it may be a general one to cover any poetry, whether esoteric or not, that some people find hard to follow". Cf. Navàs Farré, "Saber", 62 fn. 18: "de manera hermètica (tècnica)" and Mòlk, U. *Trobar clus trobar leu. Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*. Munich, 1968, 102 fn. 10. This corrects the interpretation by the editors Cornet of Ms. A I, vv. 10-11, 141, note to v. 11: "allusion au *trobar clus*".

86 Matthew of Vendôme is especially critical of repetition by virtual glossing as a fault: *Ars versificatoria*, 193; see Kelly, *The Medieval Art*, 4-5.

87 Huchet, J.-C. "Le Style: symptôme de l'histoire (l'exemple du troubadour Raimon de Cornet)". Poirion, D. (éd.), *Styles et valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au moyen âge*. Paris, 1990, 101-20 (103), gives the date as 1330; but see *Deux manuscrits*, 147-8. The successful poem is Ms A, XIX in *Deux manuscrits*, 39.

quence, versification and grammar.⁸⁸ The first topic obliged the apprentice poet to study lengthier authoritative works referred to in the *Leys*.⁸⁹ N'At's non-lyric poems reflect the intellectual culture and climate in Toulouse as well as the broader literary didacticism and learned propensities of European court poetry that he recognised in Alfonso's court.⁹⁰ Indeed, N'At seems to have enjoyed esteem on a par with the 'ancient troubadours' because of his learning.⁹¹

Si tot non es enquist (II) is therefore a didactic *dictat* and, indeed, an 'ensenhamen' according to Monson's definition of the term.⁹² But, as an exemplary masterpiece, this *dictat* does not treat grammar or versification as, for example, Ramon de Cornet does in his *Doctrinal* and partially in the extant *Als trobayres vuelh far*. N'At's *joglar*, already a poet "de bona joglaria | e de gran maestria" (II, vv. 25-6),⁹³ has progressed beyond the elementary and even grammatical levels of his art exemplified by Cornet's *cavalier*. What he needs to know now has to do with original invention of received subject matter like that found in N'At de Mon's *dictat* and in Alfonso's court culture. *Si tot non es enquist* (II) becomes on this level a didactic poem on the art of court poetry for a *joglar* poet who, being "de gran maestria", can henceforth progress beyond the *Leys d'amors*. He could perform at Alfonso the Wise's court poems that he himself would write. To do so successfully, N'At provides this *joglar* with guidance on invention while sending him to the court for living examples of the content he should treat.

Anatz premieiramen
al noble rey, senhor
senhoril de valor
d'Arago, que tan val,
car conoys tan cabal
obs de tota valor

88 Kelly, "The Late", 685.

89 Fedi, "Il canone", 163-5.

90 *Il Trovatore N'At de Mons*, 10-22.

91 Zamuner, I. "Una sottoscrizione dedicatoria di Carlo I d'Angiò ad Alfonso X di Castiglia". *Critica del testo*, 1(3), 1998, 919-66, especially 919 and 935 (reference to a passage in N'At's *Si tot non es enquist*; see also 922-3, 961); Fedi, "Il canone", 165-6; Cigni, *Il trovatore N'At de Mons di Tolosa*, 251-2.

92 Monson, *Les "Ensenhamens"*, 115-16; cf. 80-1: "Didactisme courtois: voilà donc le cari actère essentiel des *ensenhamens*, à condition de comprendre par "courtois" un phénomène surtout poétique".

93 Uc de Saint-Circ illustrates the difference between court and common *joglaria* (Landoni, *La Teoria*, 142-3, 159). Cf. Uc as depicted in his *vida* (Faral, *Les Jongleurs*, 319; Poe, E.W. "The *Vidas* and *Razos*". *A Handbook of the Troubadours*, 185-97: 188-9).

el mon negun senhor.
 E cant a luy venretz,
 membre vos que lo vetz
 e li semblan de vos
 semblon d'ome joios
 e cortes et apert,
 que l semblan fassan sert
 cuiar tot vostre sen.
 (II, vv. 186-99)

Conformity of appearance and mind that the King of Aragon exemplifies will inspire the poetry the *joglar* will write: his verse will be *joios*, *cortes*, and *apert* as the *joglar* himself must appear to be (II, vv. 193-9). In other words, the *joglar* will observe and assiduously study Alfonso's court in order to become estimable for his own analogous appearance, conduct and verse. This is N'At's lesson for all aspiring poets who wish to complete successfully their learning process.

Si tot non es enquist introduces some more advanced features of the Occitan art. For example, it takes up topical invention: "Sens ditz c'om deu garder | cinq cauzas en parlar: | que ni co, qui, loc, temps" (II, vv. 533-5),⁹⁴ a briefer variant of these common places for topical invention in the Latin tradition: *quis? quid? ubi? quibus auxiliis? cur? quomodo? quando?*⁹⁵ Since Molinier also treats this sequence in the *Leys*,⁹⁶ I suggest that N'At's *joglar* could also have recognised it in the quote above from *Si tot non es enquist*. In another passage, this time in *Al bon rey de Castele*, N'At alludes to the four Aristotelian causes in invention: efficient, material, formal and final that became prominent in medieval Latin poetics beginning in the thirteenth century.

Temps es cauza fazens, = efficient cause
 e sems e noirmens

94 This passage is cited and discussed in the *Leys C*, Bk. 1, 86-120; cf. as well *Il Trovatore N'At de Mons*, 173, and Cabré, *Cerverí*, 89 fn. 22; Laugesen, "Las Razos", 86. John of Garland also has a three-part scheme that is more detailed and complex than N'At's (*The Parisiana Poetria*, 8-26).

95 For a thorough treatment of this scheme and its use in the Middle Ages, see Gründel, J. *Die Lehre von den Umständen der menschlichen Handlung im Mittelalter*. Münster Westf., 1963, especially 20-39; for its place in the arts of poetry and prose, see Kelly, *The Arts*, 71-78. Cf. Mehtonen, "Poetics", 304-6, and M.T. Bruckner on naming that fits very well into the *nomen* or *quis* common place in her "Acts of Nomination. Naming Names and Troubadour Poetry. Introduction". *Tenso*, 22, 2007, 1-8; the other articles in this issue of *Tenso* explore nomination (9-96).

96 *Leys C*, Bk. 1, 88-94, 114-20, adding 'qui' and doubling 'quan' to signify both time and place, thereby achieving all seven common places: "*qui? que? cuy? per que? quo? Quan* and [*ou?*]" (94).

cauza maturials. = material cause
(I, vv. 1394-6)⁹⁷

The two causes account for the features that characterise the diverse species of organic life and, more specifically, of human character:

don fa complexios
el mon, e carnaduras
e ssems e noiriduras
de diversas faissos.
(I, vv. 1401-4)

Here N'At refers implicitly to all four Aristotelian causes.⁹⁸ His words apply not only to the macrocosm but also to the microcosm when he treats free will and predestination together with the common places of topical invention. Similarly, N'At uses *vetz* in *Si tot non es enquist* to describe invention of verse forms and human characteristics. *Vetz* occurs five times in this *dictat* in the sense of the habitual or characteristic actions of specific types of persons.⁹⁹ A passage in the mid-thirteenth-century *novas Flamenca* may have used *vetz* in the way N'At does in *Si tot non es enquist*.¹⁰⁰

97 Cf. *Il Trovatore N'At de Mons*, 86 fn. 1396, and *Leys C*, Bk. 1, 94: "enayssi cum en tota obra fayta o fazedora son necessarias quatre causas, sos assaber la cauza fazens, materials, formals e finals" that Molinier relates to the seven common places. On the formal cause as *modus tractatus* and *modus tractandi* in the later Middle Ages, see Allen, *The Ethical Poetic*, chap. 2 and 3, and Minnis, A. *Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*. Philadelphia, 2010, 2nd ed. It also appears in Mathias of Linköping's *Poetria* and the anonymous *Tria sunt*; see Mathias Lincopensis. *Testa nucis et Poetria*. Edited and translated by B. Bergh. Arlöv, 1996, 9-10 (with additional bibliography); Mehtonen, "Poetics", 311; and Camargo, M. "In Search of Geoffrey of Vinsauf's Lost *Long Documentum*". *Journal of Medieval Latin*, 22, 2012, 149-83 (165, 176). Bernardus Silvestris's *Cosmographia*, a model poetic masterpiece in the Latin tradition, implicitly uses these four causes to depict the creation of the Macrocosm in four parts.

98 See also some commentaries on the *Poetria nova* (Woods, *Classroom*, 31-5 et *passim*; Guizzardo da Bologna, *Recollece*, 97-8).

99 II, vv. 137, 194 (quoted above), 353, 563, and 1134; *vetz* occurs as well in *Al bon rey senhor d'Arago* (IV, v. 72). Cigni translates *vetz* as 'abitudine' or 'abitudini' except for v. 194, for which he uses the somewhat broader 'comportamento.' The passage containing v. 563 is inserted into the *Leys d'amors*, with N'At identified as its source (*Il Trovatore N'At de Mons*, 174); see more generally 171-85 there.

100 Kelly, D. "Exaggeration, Abrupt Conversion, and the Uses of Description in *Jaufre and Flamenca*". *The Narrative-Philology*. Vol. 2 of *Studia Occitanica in Memoriam Paul Remy*. Edited by H.-E. Keller et al. Kalamazoo, 1986, 107-19 (especially 111-113). R. Manetti offers a different reading in her recent edition of *Flamenca. romanzo occitano del XIII secolo*. Modena, 2008, vv. 1335-8, and 159, note to v. 1335. She reads *vers* there as 'verse' in her edition instead of *vetz* in the sense of 'Si tot non es enquist', but notes that "più in tono sarebbe *vetz* < VITIUM... nel senso di atteggiamenti strampalati [that is, Archambaut's

The analogous sense of Occitan *vetz* and medieval Latin *vices* becomes evident in earlier medieval commentaries on “Descriptas servare vices operumque colores” in Horace’s *Art of Poetry* (*Ad Pisones*). *Vices* as varieties of versification and *vitia* that refer to ‘colores operum’ anticipates N’At’s use of *vetz* in his reference to the “cinq cauzas en parlar”. This sense recurs in two commentaries on Horace’s poem¹⁰¹ that can be added to those cited in my article on the term in *Flamenca*. We find such topical invention in N’At’s analysis of different kinds of love in *Si N’At de Mons agues* (V, vv. 257-602). Written to offer “calque doctrina” for “novels amadors” by a lover “d’amor fina” (V, vv. 264-7), the ‘lover’ goes on to describe, define, and analyze love’s virtues and their causes. His analysis discriminates among different features and varieties of love using the *modus divisivus* in the *forma tractandi*, just as his reference to the seven-stage *quis? quid? ubi?*, etc., exemplifies the *modus descriptivus*. Similarly, N’At’s *dictatz* illustrate debate and judgment on scholastic issues using the *modus probativus* and *improbativus*. These *modi* are on the level of invention that Cornet says he cannot emulate in *Al noble cavalier* (Ms. A III, vv. 72-81).¹⁰²

This is not the place for a more detailed analysis of N’At’s treatment of love, its nature, causes and morality. What is important here is whether the poetic devices he borrows from the Latin art and, therefore, illustrates were readily understandable and imitable by accomplished apprentice poets like the *joglar* he sends to the court of Aragon and, in a broader context, by those in his audience who wished to appreciate the art N’At practices.¹⁰³ For apprentice poets, the two roles coalesce: N’At’s non-lyric *dictatz* are imitable models in the context of medieval Latin poetics both as poetry and as moral guides.

In *Si N’At de Mons agues* (V), analysis of love and the distinction between good and bad love serve to promote moral and religious ideals. Mindful perhaps of the threat of the Inquisition, N’At feared going astray should he depict the socially acceptable, but morally sinful love depicted

jealous extravagances]... ma resta il problema delle quattro rime uguali” if one adopts this reading. I retain the reading *vetz* because it is more ‘in tono’ with the context in *Flamenca* and in Cigni’s reading of N’At’s examples. The other editions of *Flamenca* treat the issue in diverse ways; I have used the medieval Latin tradition as context for my interpretation.

101 Hajdú, I. “Ein Zürcher Kommentar aus dem 12. Jahrhundert zur Ars poetica des Horaz”. *Cahiers de l’Institut du Moyen-Age Grec et Latin*, 63, 1993, 231-93 (253-4); Friis-Jensen, K. “The *Ars Poetica* in Twelfth-Century France. The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland”. *Cahiers de l’Institut du Moyen-Age Grec et Latin*, 60, 1990, 319-88 (349); and Friis-Jensen, K., “Horace and the Early Writers of Arts of Poetry”. *Sprachtheorien in Spätantike und Mittelalter*. 3 Bd. *Geschichte der Sprachtheorie*. Hrsg. S. Ebbesen. Tübingen, 1995, 360-401 (382-93).

102 Cf. Alvar, “N’At de Mons” and Alvar, “De *epistolaz*”; for additional bibliography, see *Il Trovatore N’At de Mons*, 11.

103 N’At applies his counsel to poetic speech in verse and in society (II, vv. 536-50).

by the ‘ancient troubadours’. For its part, the *Leys d’amors* stipulates that poems on love should eschew sinful passions. The bar was set very high: poets should depict human love such that it could also describe love for God and the Virgin Mary.¹⁰⁴ This moral obligation obtains for both lyric and non-lyric poetry in the Toulouse consistory and in N’At’s own conception of good love in *Si N’At de Mons agues*.

7 Allegorical Glossing

As in medieval moralizations of Ovid, allegorical rereading made it possible to adapt even the love fictions of earlier troubadours to religious and moral truths having little or nothing to do with human love except as a vice or sin. This occurs in Matfre’s *Perilhos tractatz* and Ramon de Cornet’s verse *gloza* on a lyric by Bernart de Panassac. According to Cornet, Bernart

... per gran maestria,
Lo fetz esperital
Semlan al temporal,
Escuramen parlan.
(Ms. A XXVIII, vv. 8-11)

Cornet’s verse *gloza* is, therefore, a non-lyric *dictat* that locates the poem’s lady in a religious context that opens the poem to a love as pure as that for the Virgin Mary (Ms. A XXVIII, vv. 1-7). Although the composition of poetry as obscure allegory is not taught even in the *Poetria nova*,¹⁰⁵ masters could, like Cornet, gloss secular poetry as allegorically ‘obscure’ and, therefore, in need of clarification in an acceptable moral context. Moralizations of Ovid were common.¹⁰⁶ Ramon de Cornet was an ecclesiastic who knew

104 *Leys C*, Bk. 2, 18; *Deux manuscrits*, XII-XIII; Kelly, “The Late”, 688-9; Navàs Farré, M. “La figura literària del clergue en la poesia de Ramon de Cornet”. *Mot so razo*, 9, 2010, 75-93 (81-3). This conception of chaste love is widespread in the late Middle Ages. On these conflicted issues in French, see the articles in *Idylle et récits idylliques à la fin du Moyen Âge*. Sous la direction de M. Szkilnik. Paris, 2010 (= *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 20, 2010), 7-123; Guillaume de Machaut contributed poetically to an ideal love of this kind; see Kelly, *Machaut*, Part One. Christine de Pizan, who approved of it at first, came to reject the ideal as unrealisable; see Kelly, D. *Christine de Pizan’s Changing Opinion. A Quest for Certainty in the Midst of Chaos*. Cambridge, 2007, chap. 4.

105 Bezner, F. *Vela veritatis. Hermeneutik, Wissen und Sprache in der “Intellectual History” des 12. Jahrhunderts*. Leiden-Boston, 2005, especially 391-413. I discuss at greater length this topic in the Latin art in *Poesis. The Medieval Art of Poetry* (forthcoming).

106 See, for example, Harf-Lancner, L.; Mathey-Maille, L.; Szkilnik, M. (éds.). *Ovide moralisé, Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d’Ovide*. Paris, 2009; Faems, A.; Minnet-Mahy, V.; Van Coolput-Storms, C. (éds.). *Les Traductions d’Ovide au moyen âge = Actes*

Latin; in *Mater Jesu* (Ms. A XVII) he addresses the Virgin Mary without obscurities like those he perceived and glossed allegorically in Bernart's *vers*, because, as he implies in his *Al noble cavalier* (Ms. A III), he does not compose *dictatz clus*.¹⁰⁷ N'At's extant poems are not obscure in the allegorical sense; although their subject matter may have seemed difficult to lay audiences and poets, as in Cornet's Ms. A III on fate and free will.

8 Literal Glossing

Less invasive glossing was more widespread, especially for apprentice poets. E.W. Poe has discussed the diverse marginal glosses, or 'postils', compiled in Vat. Lat. 3207.¹⁰⁸ These glosses were "supposed to be used like a scholastic textbook",¹⁰⁹ making this manuscript into a virtual classbook for readers of troubadour poetry. The Vatican manuscript's postils are of six kinds: literal translations into Latin or Italian; translations with explanations; explanations with literary or historical content; textual notes on variant readings and lacunae; grammatical notes that translate Occitan verb forms into their Latin equivalents; and metrical notes on irregular rhymes.¹¹⁰ There are also references to the writings of some troubadours and to Ovid. Other postils treat formal aspects of verse composition for lay apprentices like those seeking basic knowledge of Occitan grammar and versification, an audience on a more elementary level than that intended in Cornet's allegorical gloss of the Panassac lyric or even his *Mater Jesu*.

Another feature of glossing in the Vatican *compilatio* is the role of *vidas* and *razos* as virtual *accessus* that explain the allegedly biographical origin

de la Journée d'études internationale à la Bibliothèque royale de Belgique le 4 décembre 2008.. Louvain-la-Neuve, 2011.

107 Although there is Cornet's enigmatic 'taula' on the lunar phases (Ms. A XXXV) and his 'corona' poem (Ms. A XIX). On hermetic poetry, see Cabré, *Cerverí*, 92-4.

108 Poe, E.W. *Compilatio. Lyric Texts and Prose Commentaries in Troubadour Manuscript 'H' (Vat. Lat. 3207)*. Lexington, 2000, chap. 4; she bases her study on Careri, M. *Il Canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*. Modena, 1990; Careri's monograph includes photocopies of the glossed folios. Cf. Coulson, F.T. (ed.). *The Vulgate' Commentary on Ovid's "Metamorphoses". The Creation Myth and the Story of Orpheus*. Toronto, 1991; and Jung, M.-R. "Ovide, texte, traducteur et gloses dans les manuscrits de l'Ovide moralisé". Kelly, D. (ed.), *The Medieval "Opus". Imitation, Rewriting, and Transmission in the French Tradition = Proceedings of the Symposium Held at the Institute for Research in Humanities (University of Wisconsin-Madison, October 5-7, 1995)*. Amsterdam-Atlanta, 1996, 75-98.

109 Poe, *Compilatio*, 153 and 154 fn. 1. They are therefore analogous to glossing like that in the *Poëtria nova* manuscripts that Woods discusses (Woods, *Classroom*).

110 Poe, *Compilatio*, 134-8.

or background of the poetry by a given author.¹¹¹ These *vidas* belong to the *accessus* tradition as *vitae auctorum*;¹¹² they are part of the evolution of the Occitan art of poetry by which narrative gradually replaces music.¹¹³ Of course, Occitan romances extant today evince little extensive elaboration of the narrative possibilities of lyric poetry like that evident in *Flamenca*'s narrative expansion of a chanson by Peire Rogier.¹¹⁴ The prosification of lyric and non-lyric subject matter includes therefore the *vidas* and *razos*.

9 *Libri versuum* and *Chansonniers*

Recent scholarship has pointed to a connection between N'At's poetry and Latin writing that deals with scientific and philosophical issues and their impact on the art of poetry and prose in the *Leys d'amors*.¹¹⁵ Given N'At's place in the late Occitan tradition, the question arises not only as to what the *Leys d'amors* admired in N'At's poetry, but also what influence he may have had in Occitania and beyond. The two manuscripts that contain almost all N'At's poetry that survives today¹¹⁶ are *chansonniers*, that is, the kind of *libri versuum* M. Camargo has identified in the elaboration of the treatises on the medieval Latin art of poetry and prose.¹¹⁷ Analogous *libri* range from an author's collection of his or her own poems that eventually became sources of examples for treatises like Geoffrey of Vinsauf's to private or personal collections of exemplary excerpts as well as personal

111 Poe, *From Poetry*, and Poe, *Compilatio*, chap. 5; Meneghetti, *Il Pubblico*, chap. 5. On the Ovid gloss, see Poe, *Compilatio*, 147-9; and Poe, E.W. "Old Provençal *Vidas* as Literary Commentary". *Romance Philology*, 33, 1980, 510-18 (514), on *vidas* and, by implication, *razos* as literary commentary.

112 Gaunt, Marshall, *Occitan Grammars*, 492-3; Meneghetti, *Il Pubblico*, chap. 6.

113 Zink, M. "Musique et subjectivité. Le passage de la chanson d'amour à la poésie personnelle au XIIIe siècle". *Cahiers de civilisation médiévale*, 25, 1982, 225-32; Gómez-Bravo, "Retórica"; Willaert, F. "Het zingende hof. Ontstaan, vertolking en onthaal van hoofse minnellyriek omstreeks 1400". Willaert, F. et al. (Hrsgg.), *Een zoet akkoord: middelneeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam, 1992, 109-22, 348-59.

114 See Manetti, *Flamenca*, 38-40.

115 Zamuner, "Una sottoscrizione"; Cabré, *Cerverí*, 25-32; Cigni, *Il trovatore N'At de Mons di Tolosa*, 251-2, 254-5 fn. 9 (with additional bibliography).

116 Ms. R = Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fr. 22543, and ms. C = Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fr. 856 (Cigni, *Il trovatore N'At de Mons di Tolosa*, 6-10). The exception is the extract noted above from a poem included in the *Breviari's Perillos Tractatz*; the *Leys* also refer to poems no longer extant.

117 See Avalle, D'A.S. *La Letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta. Problemi di critica testuale*, Torino, 1961, chap. 3.

compositions.¹¹⁸ This is the case for the ‘Registre de Cornet’ *chansonnier* in the Toulouse Archives de l’Académie des Jeux Floraux (500.010).¹¹⁹ This virtual *liber versuum* mostly by Cornet is an anthology manuscript.¹²⁰ Such anthologies exemplify the Occitan version of the art of poetry for those like N’At de Mons’s *joglar* who would write *dictatz* in order to imitate or emulate their antecedents. N’At’s poems too are found in two manuscript anthologies.¹²¹

As for Ramon de Cornet, there exist four *Letras*, or non-lyric *dictatz*, plus his *gloza* to the Panassac *vers*, all found in Ms. A.¹²² Poem II is what he defines as a ‘versa’, or ‘inversion’, as in a topsy-turvy world:

Quar mot ome fan vers,
 Yeu vuelh esser divers,
 Que faray una versa;
 Quel mons es tan revers
 Que fay del dreg envers
 E tot quant es reversa.
 (Ms. A II, vv. 1-6)

The *versa* faults those prelates and monks who enjoy the good life rather than practice as they should the religious life they vowed to follow. Poems V and VI are virtual amplifications of the *versa*’s attack on the orders (Ms. A II, vv. 66-78) whose fallen brothers “mielhs vivo dos tans | Que no fazian avans, | En l’ostal de lor payre” (Ms. A II, vv. 69-71). Similarly,

A greu poyretz nomnar
 Abbat que no despenda
 Tot lo plus de sa renda
 Leumens en aytals obras.
 (Ms. A V, vv. 42-5)

118 Cf. Williams, S.J. “An Author’s Role in Fourteenth Century Book Production: Guillaume de Machaut’s *Livre ou je met toutes mes choses*”. *Romania*, 90, 1969, 433-54; Careri, *Il Canzoniere*; M.J. Arn, *The Poet’s Notebook: The Personal Manuscript of Charles d’Orléans* (Paris, BnF MS. fr. 25458), Turnhout, 2008.

119 *Deux manuscrits*, VII-X; Navàs, “Le Registre Cornet”. Cf. Zufferey, *Bibliographie*, XVIII-XXI.

120 Many poems in this anthology are debates between Cornet and another poet (Ms. A: XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XLII, LVI).

121 *Il Trovatore N’At de Mons*, 6-10. Cf. Tavera, A. “La Table du chansonnier d’Urfé”. *Cultura Neolatina*, 52, 1992, 23-128 (23-38, 73, 74, 75); Zufferey, “La Partie”.

122 Ms. A III-VI and XXVIII.

Some monks too “Mielhs beven e manjan | Que no feyra defora” (Ms. A VI, vv. 95-). Cornet’s *versa* ends with a plea for their conversion addressed to the Virgin Mary (v. 287), a “Roza vermelha” (v. 293). The other *Letras* are also addressed to a “Fresca Roza de may” (Ms. A V, v. 74) and “ma Roza d’abril” (Ms. A VI, v. 197). Is she the Virgin Mary here? Like her, Roza is his “Rosarum rosa leticie” (Ms. A XVII, v. 31).¹²³ Ramon de Cornet has certainly subscribed to the view that love poems must be suitable not only for his lady but also for the Virgin Mary and God.

10 Transliteration

The *rayonnement* of Occitan poetry is evident in manuscripts copied outside Occitania that contain troubadour poetry,¹²⁴ indicating the multilingualism of different courts for which the manuscripts were prepared and the ways in which troubadour poetry spread its influence.¹²⁵ By the same token, multilingualism is indicated when other languages appear in Occitan *recueils*: for example, a fragment from Benoît de Sainte Maure’s *Roman de Troie* in Barcelona, Biblioteca Central, 146¹²⁶ and the reference to a prose “romans del sant Grazal” in the *Leys d’amors*.¹²⁷ Actual evidence, fictional or nonfictional, of multilingual performances and poets is found in the elementary treatises on the art of poetry and prose in Italian and

123 Huchet, “Le Style”, 114-16.

124 Avalle, *La letteratura*, 128; Paden, W.D. “Manuscripts”. Paden, W.D. *A Handbook of the Troubadours*, 307-33 (309); Taylor, *La littérature occitane*, 148-54; Taylor, *Bibliographical Guide*, 297-309. Cf. Bruckner, M.T. “Marcabru et la chanson de croisade. D’un centre à l’autre”. *Cahiers de civilisation médiévale*, 53, 2010, 219-35, on the modalities of *rayonnement* over time, languages, and in social and poetic registers. Bruckner notes this intertextuality not only in Marcabru’s crusade poems but also in some French manuscripts (221-2).

125 *Leys C*, 4: 104-20 notes that the impact was greatest in Italy and the Iberian peninsula. Cf. Weiss, J. “Literary theory and polemic in Castile, c. 1200- c. 1500”. *The Cambridge History of Literary Criticism*, 496-532; Putter, A.; Busby, K. “Introduction. Medieval Francophonía”. Kleinhenz, C.; Busby, K. (eds.), *Medieval Multilingualism. The Francophone World and Its Neighbours*. Turnhout, 2010, 1-13 (10 and 12); Légú, C.E. *Multilingualism and Mother Tongue in Medieval French, Occitan, and Catalan Narratives*. University Park, 2010.

126 See Zufferey, *Bibliographie*, XXVII-XXVIII, and Jung, M.-R. *La Légende de Troie en France au moyen âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*. Basel-Tübingen, 1996, 306-7. Guillaume de Machaut’s poetry as well as those by other French poets were known and imitated in the court of Aragon; see Earp, L. et al. *The Ferrell-Vogüe Machaut Manuscript*. Oxford, 2014, 1: 47-61.

127 *Leys A*, 1: 12; *Leys B*, v. 304; *Leys C*, 2: 29. There exist Occitan fragments of the Prose *Merlin* attributed to Robert de Boron (Cornagliotti, A. “Les fragments occitans du *Merlin* de Robert de Boron”. *Études de langue*, 5-16).

Catalan written for those whose native language was not Occitan.¹²⁸ Another instance is Peire de Janilhac; although a Parisian, he was crowned in the Jeux Floraux for an Occitan poem he wrote towards the end of the fifteenth century.¹²⁹ Like the Italian poets, therefore, remarkable skill in Occitan can occur in the Francophone world.¹³⁰ Was this possible in other languages like English, German, or Flemish?

John Gower, a truly multilingual poet, wrote major works in Latin, French and English. P.T. Ricketts has suggested that he also had indirect knowledge of Matfre Ermengaud's *Breviari d'Amor*.¹³¹ Since Gower did not know Occitan, Ricketts asks how he might have acquired knowledge contained in Matfre's treatise. Did they perhaps have a common source?¹³² Possible intermediaries were Occitan poems that had been transliterated for French-speaking audiences. A well-known instance of such transliteration of Occitan lyrics is found in Jean Renart's early thirteenth-century *Roman de la rose*, also known as *Guillaume de Dole*. There Jaufre Rudel's *canso Lanqand li jorn son lonc en mai* becomes *Lors que li jor sont lonc an mai*, whereas Bernart de Ventadorn's "Can vei la lauzeta mover | de joi sas alas contra l rai" becomes "Quant voi l'aloete moder | de goi ses ales contre el rai".¹³³ Transliteration is one way by which Occitan troubadours may have been adapted for French publics, and through them spread their influence in a kind of Franco-Occitan that those like Gower could understand and imitate.

128 Kelly, *The Arts*, 176-7; Gaunt, Marshall, *Occitan Grammars*, 482-3.

129 Zufferey, *Bibliographie*, XVI-XVII; the poem is LXIV, *Tres dossa Flor*, dated 1471, in *Les Joies du gai savoir. Recueil de poésies couronnées par le Consistoire de la Gaie Science (1324-1484)*. Publié avec la traduction de J.-B. Noulet, revue et corrigée, une introduction, des notes et un glossaire par A. Jeanroy. Toulouse-Paris, 1914, 271-3.

130 Note as well the tendency in the later thirteenth century to copy Occitan lyrics without transliteration, as opposed to the prevalence of such 'rewriting' in twelfth-century manuscripts (Raupach Man.; Raupach, Mar. *Französierte Trobadorlyrik: zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*. Tübingen, 1979), 85-6, 171-6. On contacts between Occitan and French poet-musicians in the late medieval period, see Wilkins, N. "The Post-Machaut Generation of Poet-Musicians". *Nottingham Mediaeval Studies*, 12, 1968, 40-84; and Langlois, *De artibus*, 91-2, and Courouau, *Moun lengatge*, 185-6, 391, on the influence of the *Leys* on Gratiën Du Pont, the sixteenth-century French author of the *Art et science de rhetorique metriffiee*. But this is beyond the beginning of the sixteenth century when the French language had invaded the Occitan poetic contests in Toulouse (Courouau, *Moun lengatge*, 382-7).

131 Ricketts, "Knowledge", 57-69.

132 Ricketts, "Knowledge", 67-8.

133 Occitan texts edited by, respectively, R. Lejeune and C. Appel in de Riquer, M. *Los Trovadores: historia literaria y textos*, vol. 1, Barcelona, 1975, §§ 12 and 60; French transliterations are from Lecoy, F. (éd.). *Renart, Jean: Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*. Paris, 1979, vv. 1301 and 5212-13; cf. XXIII-XXIV. Jean Renart dedicated his romances to French and Walloon patrons (Jean Renart, *Le Roman*, III-VIII).

Troubadour poetry had spread far and wide over Europe well before Gower's time.¹³⁴ Even those not conversant in Occitan might have read transliterations of originals like those Jean Renart cites in his romance. These poems are by 'ancient troubadours'. Were they reinterpreted in the light of thirteenth-century changes brought about in Occitania by the Albigensian Crusade and the Inquisition?¹³⁵ Gower and Matfre Ermengaud show the effect of such events by relocating troubadour verse and the variety of loves earlier authors depicted in moral and encyclopedic contexts fostered by the new social and religious culture that emerged in the thirteenth century.

Do intermediaries like those suggested by Ricketts for Gower interject themselves into the transmission of the new Occitan art and, if so, how might they do so from Occitan to, say, Flemish Dutch? By way of a Peire de Janilhac from Paris or, perhaps, another poet from Flanders? Recent work by Belgian and Dutch scholars have shown the multilingualism of Dutch and French speakers who also knew one another's languages. This parallels the linguistic interaction Ricketts suggests for Gower and Matfre Ermengaud and the availability of transliterations.¹³⁶

However, the *Leys d'amors* makes a distinction between those languages and dialects for which the Occitan art of poetry was applicable and those whose linguistic differences require adaptation of the Latin and Occitan arts.¹³⁷ Assisting this assimilation one can count the 'transliteration' of Occitan poetry into franco-Occitan like that noted above in Jean Renart's romance. This is especially evident in manuscripts containing multilingual poems that were common in the Artois-Picard provinces bordering on Flanders and the Lotharingian province bordering on Rhenish provinces.¹³⁸

134 See chapters 10-14 in *A Handbook of the Troubadours*.

135 Armstrong, Kay, *Knowing Poetry*, 198-9; cf. 116-21.

136 Faems, A.; Van Coolput-Storms, C. (éds.). *Les Librairies aristocratiques dans les anciens Pays-Bas au Moyen Age = Actes de la journée d'étude internationale organisée à Bruxelles* (Palais des Académies, 20 octobre 2006). Bruxelles, 2007 (= *Moyen Âge*, 113, 2007), 473-668; Willaert, F. *De Ruimte van het boek. Litteraire regio's in de Lage Landen tijdens de Middeleeuwen*. Leiden, 2010; and edited by Mareel, S.; Schoenaers, D. (eds.). *Literature and Multilingualism in the Low Countries (1100-1600)* (= *Queste*, 22, 2015), 1-109. On multilingualism in European courts, see Cabré, *Cerverí*, 21-2; Vale, M. *The Princely Court. Medieval Courts and Culture in North-West Europe 1270-1380*. Oxford, 2001, 282-94.

137 *Leys* C, Bk. 2, 185, and 4: 88, and on the rondeau borrowed from French poetry.

138 Raupach, Man.; Raupach, Mar., *Französische Trobadordlyrik*, 175-76 et *passim*. The preponderance of dance and debate poems (55-6) suggests the genres favoured in Lothringa and the Rhineland (Willaert, *De Ruimte*, 27-31). Tyssens, M. *Le Chansonnier français U publié d'après le manuscrit Paris, BnF, fr. 20050*, vol. 1. Paris, 2015, contains a number of transliterations 346-52, 356-88 (vol. 2 forthcoming).

A link between the Welsh bardic tradition and the troubadours has been noted by A.T.E. Matonis on the Bardic schools.¹³⁹ Just as important are the *chambres de rhétorique* in the Low Countries that produced treatises and poetry, including anthology manuscripts, in the final centuries of the Middle Ages;¹⁴⁰ although the French influence was preponderant in Flemish-speaking centres, it may be rewarding to seek Occitan features there as well. These examples of potential Occitan *rayonnement* refer to most of what we may call the pre-Albigensian troubadours who did not have the Inquisition to contend with, even if, as Dante shows in the *Vita nuova*, they evolved in the direction of chaste love, as if each poet had a screen lady hiding his pure Beatrice. May we speak of such adaptation in the case of the late troubadours?

139 Matonis, A.T.E. "Later Medieval Poetics and Some Welsh Bardic Debates". *The Bulletin of the Board of Celtic Studies*, 29, 1982, 635-65; and Matonis, A.T.E. "The Welsh Bardic Grammars and the Western Grammatical Tradition". *Modern Philology*, 79, 1982, 121-45; cf. Matonis, A.T.E. "Textual Cultures and Its Assimilation in Fourteenth-Century Wales". *Zeitschrift für celtische Philologie*, 49-50, 1997, 576-90.

140 van Dixhoorn, A. "De Rederijkskamer (1400-1600)". Janses, J.; Laan, N. *Van hof tot overheid. Geschiedenis van literaire instituties in Nederland en Vlaanderen*. Hilversum, 2015, 67-91.

Le *poetriae* del medioevo latino

Modelli, fortuna, commenti

a cura di Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio

Il commento di Bartolomeo da San Concordio alla *Poetria nova*: alcuni appunti

Domenico Losappio

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract This paper proposes an excerpt of Bartolomeo da San Concordio's commentary on the *Poetria nova* (vv. 1-263) on the basis of the two manuscripts that bequeath the work: the Casanatense 311 and the ms. New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book Room and Manuscript Library, Osborn fa.6; the first one contains the exegetic text in its entirety, whereas the latter only the initial part. In this paper, the distinctive features of the commentary and the sources used by Bartolomeo are exposed. The potential similarities and relations with other 'Italian' coeval commentators of the *Poetria nova* – especially Guizzardo da Bologna – are examined in order to better define the cultural context in which Goffredo's work was read and commented on between the thirteenth and the fourteenth centuries in Italy.

Keywords Bartolomeo da San Concordio. Guizzardo da Bologna. Italian commentaries on the *Poetria nova*. Medieval rhetoric. Pace da Ferrara. *Poetria nova*.

Il commento alla *Poetria nova* di Goffredo de Vino Salvo messo a punto dal domenicano Bartolomeo da San Concordio (1262-1347) non ebbe una particolare fortuna, almeno a giudicare dall'esiguo numero di testimoni giunti sino a noi: due manoscritti, uno soltanto dei quali riporta l'intera *expositio*.¹ Una fortuna che neppure la moderna saggistica ad esso ha voluto riconoscere:² sicché potrà riuscire – ci si augura – non inutile questa iniziale proposta di edizione del testo, limitata di necessità, in questa sede, al commento dei vv. 1-263 della *Poetria*, prolegomeno di una edizione completa che spero possa seguire a breve.

1 Rispettivamente il ms. Roma, Biblioteca Casanatense, 311, cc. 2r-70v (R), e New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book Room and Manuscript Library, Osborn fa.6, cc. 1r-6r (Nh). Per maggiori dettagli su questi codici vedi *infra*, la *Nota al saggio di edizione*.

2 Il principale studio è rappresentato da Woods, M.C. *Classroom Commentaries. Teaching the "Poetria nova" across Medieval and Renaissance Europe*. Columbus, 2010, 96-104, 269-72; ad esso andranno aggiunti Manacorda, G. «Frà Bartolomeo da S. Concordio grammatico e la fortuna di Gaufrido di Vinesauf in Italia». *Raccolta di studi di storia e critica letteraria dedicata a Francesco Flamini da' suoi discepoli*. Pisa, 1918, 139-52, e Wilmart, A. «L'Art poétique de Geoffroi de Vinsauf et les commentaires de Barthélemy de Pise». *Revue Bénédictine*, 41, 1929, 271-5.

Le vicende biografiche – formazione a Bologna e Parigi, attività di docente per lo più in area toscana, umbra e laziale (Pisa, Todi, Roma, Firenze, Arezzo, Pistoia), guida, dal 1335, dello *Studium* domenicano di Santa Caterina, presso Pisa –³ inducono a collocare l'autore distante da quell'area cui si vorrebbero ascrivere le prime prove 'italiane' di esegesi all'intero testo della *Poëtria nova*, vale a dire l'ambiente culturale veneto o, forse, più precisamente, padovano di fine Duecento e inizio Trecento, cui sembrano afferire i commenti di Pace da Ferrara e Guizzardo da Bologna.⁴ Una

3 Un ritratto di Bartolomeo è offerto nella *Chronica* di Santa Caterina: Bonaini, F. «Chronica antiqua conventus Sanctae Catharinae de Pisis. Cronaca del convento di Santa Caterina dell'ordine dei predicatori in Pisa con annotazioni». *Archivio storico italiano*, t. 6/2, 1848, 397-593 (521-29). Per altre notizie su Bartolomeo in relazione alla *Chronica* cf. Panella, E. «Cronica di Santa Caterina in Pisa. Copisti, autori modelli». *Memorie domenicane*, n.s., 27, 1996, 211-91 (in partic. 222-4, 239-41, 245-6), e Vecchio, S. «Quasi armarium scripturarum. Bartolomeo da San Concordio come biblioteca vivente». *Doctor virtualis*, 11 (2012), 25-43. Un profilo bio-bibliografico è reperibile in Segre, C. s.v. «Bartolomeo da San Concordio». *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma, 1964, 6: 768-70 (768) – nel quale si afferma erroneamente che in Manacorda, *Frà Bartolomeo*, sarebbe leggibile l'edizione del commento alla *Poëtria nova* –, e in Lanza, F. s.v. «Bartolomeo da San Concordio». *Enciclopedia dantesca*. Roma, 1970, 1: 527. Notizie e minime aggiunte bibliografiche in Woods, *Classroom*, 96-7. Oltre ad alcune informazioni sulla vita, presenta un elenco dei testimoni manoscritti e a stampa delle opere di Bartolomeo Kaeppli, T. *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*. Romae, 1970, 1: 157-68. Per quel che riguarda i testi grammaticali si segnalano i seguenti studi: Lenchantin de Gubernatis, M. «Trattati medievali sull'accento». *Archivum romanicum*, 8, 1924, 167-77 (167-74), e Marigo, A. «I trattatelli *De accentu* e *De orthographia* di Fra Bartolomeo da S. Concordio nel testo e nelle fonti dottrinali». *Archivum Latinitatis Medii Aevii*, 12, 1938, 1-26.

4 Al riguardo rinvio a Woods, *Classroom*, in partic. 107-8 e 138-9, e a Losappio, D. (a cura di). *Guizzardo da Bologna: Recollecte super Poëtria magistri Gualfredi*. Verona, 2013, in partic. 38-58. Una possibile differente localizzazione del commento di Guizzardo suggerisce Lisa Ciccone nella sua recensione a Guizzardo da Bologna. «*Recollecte*». *Aevum*, 89, 2015, 441-4 (cf. inoltre Ciccone, L. *Esegesi oraziana nel medioevo. Il commento «Communiter»*. Firenze, 2016, 50-1). Conferma l'interesse per la *Poëtria nova* nell'ambito almeno veneto una testimonianza da poco edita da Marco Petoletti (Petoletti, M. «I *dictamina* attribuiti al notaio padovano Lovato Lovati». *Delle Donne*, F.; Santi, F. (a cura di), *Dall'ars dictaminis' al preumanesimo? Per un profilo letterario del secolo XIII*. Firenze, 2013, 157-72: 171-2): si tratta del ventesimo dei ventidue *dictamina* trasmessi dal solo ms. Additional 19906 della British Library di Londra, cc. 78r-81v, in passato attribuiti a Lovato Lovati (cf. Billanovich, Gu. «Il preumanesimo padovano». *Il Trecento*. Vol. 2 di *Storia della cultura veneta*. Vicenza, 1976, 19-110: 38-40, e Billanovich, Gu. «Lovato Lovati: L'epistola a Bellino, gli echi da Catullo». *Italia medioevale e umanistica*, 32, 1989, 101-53: 110-13), nel quale l'autore si rivolge ai suoi corrispondenti sollecitandoli a fare quanto lui stesso già ha fatto, ovvero a intraprendere la lettura della *Poëtria nova*. Petoletti sottrae la paternità di tali *dictamina* a Lovato, ma, pur dimostrando che il codice non è autografo del notaio (Petoletti, M. «I *carmina* di Lovato Lovati». *Italia medioevale e umanistica*, 50, 2009, 1-50), nota come il manoscritto sia «comunque copiato dalle carte depositate sullo scrittoio del giudice padovano», e dunque «solenne testimonianza dello splendore di questa stagione culturale che si è soliti definire preumanesimo padovano» (Petoletti, «I *dictamina*», 161). Più precisamente, Petoletti afferma che «è forte il sospetto, che, contrariamente a quanto fin qui dichiarato, l'insieme dei 22 *dictamina* trascritti nel codice di Londra sia una raccolta di lettere, alcune reali, altre puri esercizi retorici, scritte da autori diversi, che a un certo momento, sicuramente dopo il 1283,

distanza che potrebbe risultare meno marcata se si guarda alla biografia di Guizzardo: pur non essendo documentata la sua presenza a Padova, egli fu certamente in contatto con il *milieu* di quella città, come dimostrano le convergenze con l'attività esegetica di Pace da Ferrara – che presso l'Università patavina insegnò con certezza – e i noti rapporti epistolari con Albertino Mussato.⁵ Guizzardo fu però anche attivo, in qualità di *magister* di retorica, grammatica, logica e filosofia, a Firenze e Siena (dal 1306 al 1315 a Siena e dal 1320 fino almeno al 1323 in riva all'Arno):⁶ dunque pure in Toscana, nei medesimi luoghi o comunque in luoghi prossimi a quelli in cui operò Bartolomeo.

Come ho già segnalato altrove,⁷ i nomi di Guizzardo e Bartolomeo sono legati a quello di Sallustio e, in particolare, al *Bellum Catilinarium* e al *Bellum Iugurthinum*. Bartolomeo confezionò infatti un volgarizzamento per ciascuna delle due opere;⁸ le quali, peraltro, tra la fine del secolo XIII e l'i-

[...] furono assemblati da qualcuno interessato alle complicazioni di prose sofisticate: forse lo stesso Lovato» (Petoletti, «I *dictamina*», 164). Ricorrono in questi testi riferimenti storici alla città di Verona, mentre Padova viene menzionata in una sola lettera, la quindicesima: Petoletti, «I *dictamina*», 164-7.

5 Pace fu docente di logica (secondo Nancy Siraisi a partire da prima del 1294 e oltre il 1319: Siraisi, N.G. *Arts and Sciences at Padua. The 'Studium' of Padua Before 1350*. Toronto, 1973, 51, dove viene indicato come Pace del Friuli) e grammatica presso l'Università di Padova: per la precisione, attorno al 1300 fu «minister arcium in studio Paduano» (Stadter, P.A. «Planudes, Plutarch and Pace of Ferrara». *Italia medioevale e umanistica*, 16, 1973, 137-62: 142, 144). L'epistola di Mussato a Guizzardo, relativa alla richiesta di restituzione di un codice di Virgilio, è edita in Albertini Mussati, «*Epistolae seu sermones*». Albertini Mussati, *Historia Augusta Henrici VII Caesaris et alia quae extant opera*. L. Pignorii vir. clar. spicilegio, necnon F. Osii et N. Villani castigationibus, collationibus et notis illustrata. Venetiis, 1636, 39-80, 64. Volume successivamente ristampato: Graevius, J.G. *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae, Patavii, Fori-Julii, et Istriae... memoriae prodiderunt*. VI/2. Lugduni Batavorum, 1722). Su Pace resta fondamentale il citato lavoro di Stadter, cui andrà aggiunto (in particolare per quel che riguarda il commento alla *Poëtria nova*) Woods, *Classroom*, 107-36; per ulteriori indicazioni bibliografiche rinvio a Guizzardo da Bologna, *Recollecte*, 38 e 40-1, e alle pagine 40-6 e 50-2 per i possibili punti di contatto fra Pace e Guizzardo (cui si aggiunga Ciccone, *Esegesi*, 48-50).

6 In realtà la presenza a Siena è testimoniata dai documenti dell'Archivio della Biccherna dal 1306 al 1311 e dal novembre 1314 al giugno 1315: è tuttavia presumibile che non ci sia stata soluzione di continuità nell'insegnamento di Guizzardo in quanto sono andati perduti i registri di entrata e di uscita della Biccherna della seconda metà del 1311, del 1312, del secondo semestre del 1313 e dei primi sei mesi del 1314. Per gli anni senesi e fiorentini di Guizzardo: Guizzardo da Bologna, *Recollecte*, 35-7, e la bibliografia ivi segnalata.

7 Guizzardo da Bologna, *Recollecte*, 58-62: riprendo qui alcune considerazioni già esposte in tale sede editoriale.

8 Un interesse diffuso per le due opere sallustiane si registra nelle aree di Padova e Firenze a cavallo tra la fine del secolo XIII e l'inizio del successivo: al riguardo si vedano Osmond, P.J. «*Princeps Historiae Romanae: Sallust in Renaissance Political Thought*». *Memoirs of the American Academy in Rome*, 51, 1995, 101-43 (103-6), ed Osmond, P.J. «*Catiline in Fiesole and Florence. The After-life of a Roman Conspirator*». *International Journal of*

nizio del XIV risultano essere assai diffuse tra i domenicani di Santa Maria Novella, convento presso il quale Bartolomeo dimorò.⁹ Per quanto riguarda Guizzardo va invece registrato che l'unico testimone noto (Vat. Ottob. Lat. 3291) della sua esegesi alla *Poëtria nova* contiene pure due commenti al *Bellum Catilinarium* e al *Bellum Iugurthinum*.¹⁰ Le due opere sallustiane sono inoltre presenti in un codice in cui Guizzardo viene esplicitamente nominato, il Laurenziano Plut. 89 inf. 20.2. Tale manoscritto appartenne al giudice Ognibene de Vedrotis, che vi pose alcune note (talune datate: 1349, 1351, 1352), fra le quali la seguente (c. 32v): «Require illud modicum istius primi libri in libro tuo *Apostilorum* domini Dey et principium secundi libri in *Donato* magistri Guicardi optimi professoris». La nota, posta fra l'incompleto *Bellum Cathilinarium* e l'acefalo *Bellum Iugurthinum*, svela dove è possibile reperire le porzioni dei testi assenti nel ms. Laurenziano: resta dubbio se si intenda che il *Donato* di Guizzardo sia un libro appartenuto al *magister* oppure se si tratti del commento di Guizzardo a *Donato*.¹¹

Ciò che possiamo osservare è dunque che Bartolomeo lavorò su testi che, in qualche modo, sono legati al nome di Guizzardo. Non solo, allestì anche commenti a opere particolarmente apprezzate nell'ambiente preumanistico padovano, ovvero alle tragedie di Seneca,¹² sebbene vada ricordato che pure

the Classical Studies, 7, 2000, 3-38 (in partic. 33-5). Sui volgarizzamenti dei due trattati di Sallustio effettuati da Bartolomeo, oltre al già citato Osmond, *Catiline*, 20-1, si vedano almeno Witt, R.G. *Sulle tracce degli antichi. Padova, Firenze e le origini dell'umanesimo*. Roma, 2005, 192-4. Trad. it. di 'In the Footsteps of the Ancients'. *The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*. Leiden, 2000, e, per i loro rapporti con gli *Ammaestramenti degli antichi* di Bartolomeo, Morino, A. «Bartolomeo e Sallustio». *Studi di filologia italiana*, 51, 1993, 39-52. Indaga alcuni aspetti della lingua dei volgarizzamenti di Bartolomeo il recentissimo Lorenzi Biondi, C. «Le traduzioni di Bartolomeo da San Concordio». Leonardi, L.; Cerullo, S. (a cura di), *Tradurre dal latino nel Medioevo italiano. 'Translatio studii' e procedure linguistiche*. Firenze, 2017, 353-88.

9 Osmond, *Princeps*, 104-5.

10 Tali commenti vanno ascritti al cosiddetto Anonimo Bernese: Osmond, P.J.; Ulery, R.W. s.v. «Sallustius Crispus, Gaius». *Catalogus Translationum et Commentariorum. Mediaeval and Renaissance Latin Transmissions and Commentaries. Annotated List and Guides*. Ed. in chief V. Brown. Washington, 2003, 8: 183-326 (225-7 e 284-5).

11 Il passo sopra citato è stato portato all'attenzione da Robert Black, il quale da un lato ha ipotizzato che l'appunto si riferisca all'epoca in cui Ognibene frequentava la scuola e, dall'altro, ha suggerito, sulla base di considerazioni linguistiche, una probabile origine veneta del giudice (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, 203). Se gli elementi qui e sopra esposti fossero confermati, forse non sarebbe arduo immaginare che Ognibene sia stato uno studente di Guizzardo, magari presso l'Università di Padova, né domandarsi se le due opere sallustiane non siano state materia di insegnamento dello stesso Guizzardo.

12 Cf. Bonaini, *Chronica*, 523. Su Padova e Seneca tragico, anche per la bibliografia progressiva, basti qui, da ultimo, il rinvio a Monti, C.M. «Il corpus senecano dei Padovani. Manoscritti e loro datazione». *Italia medioevale e umanistica*, 50, 2009, 51-99. Sulla circolazione

altri domenicani, oltre a Bartolomeo, a quell'altezza cronologica si interessarono ad esse: le commentò infatti, attorno al 1315-1317, Nicola Trevet, su incarico del confratello e cardinale Niccolò da Prato.¹³ Andrà inoltre aggiunto che la stessa *Poetria nova*, per l'ordine domenicano, rappresentava un testo di particolare interesse, specialmente in funzione dell'insegnamento della composizione di sermoni.¹⁴

È evidente che troppo esili per poter stabilire un legame fra Bartolomeo e Guizzardo sono gli indizi sin qui elencati: sulla cui sola base resta dunque ipotesi suggestiva ma non dimostrabile che il maestro bolognese abbia rappresentato una sorta di connettore fra l'area culturale padovana e Bartolomeo. È tuttavia necessario domandarsi se sia classificabile come semplice casualità il fatto che Bartolomeo si sia interessato agli stessi testi che erano assai frequentati presso i preumanisti padovani e che egli rientri fra i pochi maestri italiani che approntarono un commento integrale alla *Poetria nova* tra fine Duecento e inizio Trecento, al pari di Pace da Ferrara e Guizzardo (i quali, si è detto, nei medesimi anni furono effettivamente a contatto con l'ambiente patavino). Allo scopo di rilevare eventuali convergenze risulterà dunque opportuna un'indagine sui testi e, in particolare, un confronto mirato fra alcuni *loci* paralleli delle esegesi di Bartolomeo e Guizzardo. Una ricerca che, oltre a evidenziare affinità e differenze fra le due *lecturae*, si rivela fruttuosa anche nell'ottica di una migliore definizione del contesto in cui fu messo a punto il commento di Bartolomeo e di una più approfondita conoscenza dei contenuti, delle fonti e del *modus docendi* del nostro maestro.

Se si volge l'attenzione all'*accessus* è possibile constatare come esso sia uno dei non molti luoghi del commento in cui Bartolomeo, con alta frequenza, dichiara le proprie fonti: i ciceroniani *De officiis*, *De oratore*, *De inventione*, le *Variarum* di Cassiodoro, le *Controversiae* di Seneca (padre), il *Liber Ecclesiasticus*. Come ho già rilevato in altra sede,¹⁵ queste stesse citazioni si ritrovano nella raccolta di sentenze, il *De documentis antiquorum*, che lo stesso frate redasse e volse in italiano col titolo di *Ammaestramenti*

delle tragedie senecane nell'età di Dante in Italia segnalò l'articolo di Claudia Villa (che ringrazio per avermene offerto la lettura in bozze), «Bartolomeo da San Concordio, Trevet, Mussato, Dante (*Inf.* XXXIII). Appunti per le vicende di Seneca tragico nel primo Trecento». Modonutti, R.; Zucchi, E. (a cura di), *"Moribus antiquis sibi me fecere poetam". Albertino Mussato nel VII centenario dell'incoronazione poetica (Padova 1315-2015)*. Firenze, 2017, 161-76.

13 Per la genesi del commento e la relativa datazione: Fossati, C. (a cura di). *Trevet, Nicola: Commento alla "Phaedra" di Seneca*. Firenze, 2007, XXII-XXVII. Sulla lettera del cardinale a Trevet: Fossati, C. «Il commento di Nicola Trevet a Seneca tragico. Committenza, 'ars dictaminis' e metodo scolastico». Delle Donne, Santi, *Dall'ars dictaminis'*, 143-55.

14 Woods, *Classroom*, 104-5.

15 Guizzardo da Bologna, *Recollecte*, 46-7.

degli antichi:¹⁶ il volgarizzamento, dedicato a Geri Spini, uno dei capi dei Neri tra il 1302 e il 1308, sarebbe stato composto nei primissimi anni del Trecento, durante i quali Bartolomeo si trovava a Firenze.¹⁷ Non siamo tuttavia in grado di collocare cronologicamente la versione latina del testo rispetto al commento alla *Poetria nova*. Alcuni versi di quest'ultima sono citati nel *De documentis antiquorum*:¹⁸ il che dimostra come, al tempo della sua composizione, Bartolomeo avesse familiarità con l'opera di Goffredo. È forse preferibile sul piano logico immaginare che il *De documentis antiquorum* abbia rappresentato per Bartolomeo il collettore di *exempla* cui attingere per la sua *expositio* della *Poetria nova*, ma si tratta di mera ipotesi.

Non giova a risolvere la questione della successione cronologica dei due testi neppure quanto emerge dall'analisi di un'altra porzione del commento: mi riferisco all'esegesi dei versi dedicati alla *memoria*, nella quale si registra la presenza di una versione meno estesa della trattazione della *memoria* leggibile nella *distinctio XI* del *De documentis antiquorum*. L'analisi dei versi di Goffredo si differenzia principalmente per l'assenza di alcuni esempi e per la dissimile definizione dell'ottavo metodo per godere di una buona memoria. Considerando che quanto Bartolomeo scrive sulla *memoria* nel commento non è una parafrasi o una spiegazione letterale di quanto letto nella *Poetria nova*, è possibile che la trattazione sia nata per il *De documentis antiquorum* e che, successivamente, ne sia stata ricavata una versione ridotta da calare nell'*expositio* dello scritto di Goffredo. È tuttavia altrettanto valida pure l'ipotesi inversa: e cioè che una versione *brevior* della trattazione della memoria abbia preceduto una più lunga. Di seguito propongo il raffronto tra la spiegazione relativa alla *memoria* nel commento e nel *De documentis antiquorum*:

16 Qui e in seguito faccio riferimento alla seguente edizione: *Ammaestramenti degli antichi latini e toscani raccolti e volgarizzati per Fra Bartolomeo da San Concordio pisano dell'Ordine de' Frati Predicatori*. Ridotti a miglior lezione coll'aiuto de' Codici e corredati da note da V. Nannucci, Firenze, 1840.

17 Segre, s.v. «Bartolomeo», 769; Baldassarri, G. «Letteratura devota, edificante e morale». *Il Trecento*. Vol. 2 di *Storia della letteratura italiana*. Roma, 1995, 211-326 (258).

18 *Ammaestramenti*, 188 (dist. IX, cap. *De iis, quae faciunt ad bene memorandum*): «In poet. nova. Memoria delicias sitit, non taedia. Visne piacere illi? non oneres illam; vult illa benigne tractari, non mole premi, quia lubrica est, et rerum turbae non sufficit» (cf. *Poetria nova*, vv. 1973-6. Nel presente contributo faccio riferimento alla seguente edizione: Faral, E. *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*. Paris, 1924 (rist. anast.: Paris, 1971), 194-262. In tale edizione è presente un errore nella numerazione dei versi: i numeri 520-4, infatti, figurano due volte e indicano versi distinti fra loro). *Ammaestramenti*, 480 (dist. XXXIII, cap. *Quod injustitia redit super facientem*): «Gualphredus in poet. Saepe sagittantem didicit referre sagittam, Inque rerum plagae conversa recurrere plaga» (cf. *Poetria nova*, vv. 201-2).

Commento alla Poetria nova, vv. 2017-26 (R, cc. 66v-67r)

Tertio ibi: «Tradit ymaginibus»: [...]

Primum igitur est a pueritia discere. Unde Plato in *Timeo*: «Certum illud expertus sum, tenaciorem fore memoriam eorum, que in prima etate discuntur».

Secundum est vehementer attendere. Unde Thomas super librum de memoria: «Ea quibus vehementius attendimus, magis in memoria manent; que leviter cogitamus cito dilabuntur».

Tertium est frequenter repetere. Unde Aristotiles in libro *De memoria*: «Meditationes memoriam salvant». Et Seneca, tertio *De beneficiis*: «Memoria nichil perdit nisi ad quod non sepe respexit». Quartum est res ordinare. Unde Aristotiles, ubi supra: «Sunt magis reminiscibilia quecumque ordinationem habent ad invicem».

Quintum est a principio incipere. Aristotiles ibidem: «Optime fiunt a principio reminiscencie. Et hoc manifeste videmus quia, quando querimus aliquem versum psalmi, incipimus a principio».

Sextum est similitudines sive ymagines assumere. Tullius tertio² *Nove Rhetorice*: «Quorum volumus memoriam habere, ymagines eorum certis locis collocare oportebit». Que, sicut magister hic dicit, si placent certe prosunt, si non placent finge tibi ipsi notulas seu ymagines que te delectent et iuvent, ut etiam Tullius ibidem tradit.

Septimum est memoriam non gravare. Nam si nimia capere velit, totum simul perdit, ut ait Gregorius super Ezechielem. Et Horatius in *Poetria*: «Omne supervacuum pleno de pectore manat».

Octavum est circumstantias considerare. Aristotiles ubi supra: «Reminiscimur a simili vel contrario vel propinquo». Et isti duo ultimi modi sunt quos magister hic ponit.

1 *Ammaestramenti*, 180-8.

2 3 ms.

De documentis antiquorum, dist. IX, cap. De iis, quae faciunt ad bene memorandum¹

3. *Primum est, a puero discere.* [...]

7. Plato in *Thim.* *Certum illud expertus sum, tenaciorem fore memoriam eorum, quae in prima aetate discuntur.* [...]

9. *Secundum, quod ad bene memorandum facit, est vehementer attendere.*

10. Thomas de Aquin. sup. lib. de mem. *Contingit quod nos semel videntes quaedam, magis memoramur ea, quam alia multoties visa, quia ea, quibus vehementius intendimus, magis in memoria manent; ea vero, quae superficialiter, et leviter videmus, aut cogitamus, cito a memoria labuntur.* [...]

12. *Tertium est memoriam exercere.* [...]

18. Ibidem [scil. Aristot. in lib. de mem.]. *Meditationes memoriam salvant. Super quo verbo Thomas: frequentes meditationes eorum, quae sensimus, aut intelleximus conservant memoriam; ex frequenti enim actu memorandi, habitus memorabilium confirmatur, sicut etiam quilibet habitus per similes actus.*

19. Seneca 3. de benef. *Quidquid frequens meditatio exercet, aut renovat, memoria nunquam subducitur, quae nihil perdit, nisi ad quod non saepe respexit.*

20. *Quartum est ordinare.*

21. Aristot. in lib. de mem. *Sunt magis reminiscibilia quaecumque ordinationem habent. Super quo Thomas: illa sunt magis reminiscibilia, quae sunt bene ordinata; illa autem, quae sunt male ordinata, difficiliter reminiscimur; igitur quae quis vult retinere, studeat in aliquem ordinem reducere.* [...]

23. *Quintum est a principio incipere.*

24. Aristot. in lib. de mem. *Certissime et optime fiunt a principio reminiscencie. Super quo Thomas: quando scilicet animus incipit meditari a principio totius negotii, sicut quando quaerimus aliquem versum psalmi, inquirimus a capite.*

25. *Sextum est similitudines assumere.* [...]

28. Tullius 3 novae reth. *Quorum volumus memoriam habere, imagines eorum certis locis collocare oportebit; et subdit: loci ceræ, aut chartæ simillimi sunt; imagines literis; dispositio et collocatio imaginum scripturae, pronuntiatio lectioni.*

29. *Septimum est nimietate memoriam non gravare.*

30. Gregorius super Ezech. *Qui multa retinere non valent, simul amittunt omnia.* [...]

34. Horat. in poet. *Omne supervacuum pleno de pectore manat.*

Le fonti esplicitamente citate da Bartolomeo nel suo commento alla *Poetria nova* non sono soltanto quelle presenti anche nel *De documentis antiquorum*.¹⁹ Altre se ne individuano, che riporto sinteticamente qui di

19 Un altro caso di fonte presente in entrambi i testi – peraltro nell'uno e nell'altro nell'ambito della trattazione della *memoria* – è il seguente: commento: «quia memoria est res delicata, non est oneranda sed benigne tractanda. Nam lubrica res est et rerum turbe non sufficit. Quod est verbum Senece, septimo *De beneficiis*» (R, c. 66r: lemma «Cellula que meminit»,

seguito: Terenzio, *Heautontimorumenos*; Boezio, *Philosophiae consolatio*; Ovidio, *Heroides*, *Metamorphoses*, *Remedia amoris*; Papia, *Elementarium*; Uguccione, *Derivationes*; Isidoro, *Etymologiae*; Lucano, *Pharsalia*; l'inno dedicato alla Vergine Maria *Ave maris stella*; Orazio, *De arte poetica*; Cicerone, *De inventione*; *Rhetorica ad Herennium*; *Liber Proverbiorum*. Vengono inoltre citati i *Topica* aristotelici.

Andrà pure rilevato come nell'*accessus* - uno dei luoghi testuali più significativi - Bartolomeo abbia un approccio dissimile rispetto a quello di Guizzardo. Nella sezione proemiale del commento di quest'ultimo è particolarmente presente Aristotele (del quale viene menzionata la *Rhetorica*), vi sono riferimenti al sillogismo, e l'obiettivo primario è quello di distinguere fra retorica, dialettica, poesia e *sermo ornatus*. Guizzardo dichiara inoltre quale sia, a suo giudizio, il vero oggetto della *Poetria nova*, vale a dire il *sermo ornatus*.²⁰ Nell'*accessus* di Bartolomeo non vi è traccia delle distinzioni individuate da Guizzardo e si sostiene che oggetto della *Poetria nova* è la retorica;²¹ inoltre, tra le fonti, già elencate sopra, non si registra Aristotele.²²

La seconda sezione del commento di Bartolomeo che viene qui considerata è quella dedicata al trattamento dei *colores verborum* propri dell'*ornatus facilis* e dei *colores sententiarum*, il cui studio consente e di acquisire un ulteriore elemento di conoscenza del testo e, soprattutto, di effettuare un paragone con le modalità di analisi adottate da Guizzardo. Questi usa fornire ai propri discenti (con rare eccezioni relative ad alcuni *colores sententiarum*) un apparato esemplificativo che espande quello presente nel

v. 1972); *De documentis antiquorum*, dist. IX, cap. *De iis, quae faciunt ad bene memorandum*: «Seneca de benef. 7. *Fragilis est memoria, et rerum turbae non sufficit*» (*Ammaestramenti*, 188). Più dubbio è il rapporto fra i due testi di Bartolomeo relativamente ad un altro passo: commento: «ut est illud Ambrosii: "Sapientis otia sunt magna negotia"» (**R**, c. 35v: lemma «Vincit adhuc istum», v. 872); *De documentis antiquorum*, dist. III, cap. *De habitando secum*: «13. Ambrosius 3. de officiis. *Non primus Scipio scivit solus non esse, cum solus esse scivit: scivit ante ipsum Moyses, qui cum taceret, clamabat, cum otiosus staret, proeliabatur, et otiosis manibus de hostibus triumphabat. In silentio ergo loquebatur, in otio operabatur. Cujus autem majora negotia, quam huius otia?*» (*Ammaestramenti*, 66).

20 Guizzardo da Bologna, *Recollecte*, 41-4.

21 Sembra tuttavia che *rhetorica* e *dictamen* assumano un significato fra loro equivalente per Bartolomeo. Egli, infatti, dichiara esplicitamente che Goffredo, nella *Poetria nova*, «De divisione vero et conclusionem tractat aliquid inter colores. De confirmatione autem et confutatione non curavit quia magis pertinent ad altercationes advocatorum quam ad instructionem dictatorum» (vedi, *infra*, 151). L'autore del poemetto, cioè, avendo come obiettivo l'*instructio dictatorum*, non tratta *confirmatio* e *confutatio*, che sono proprie del *genus iudiciale*.

22 Le altre fonti messe a frutto nell'*accessus* di Guizzardo sono la *Rhetorica ad Herennium*, l'*Ars* oraziana. Per un raffronto fra l'*accessus* guizzardiano e quelli dei coevi commenti organici alla *Poetria nova* confezionati al di qua delle Alpi si rinvia a Guizzardo da Bologna, *Recollecte*, 41-50; cf. inoltre (ma limitatamente agli *accessus* di Guizzardo e Pace da Ferrara e del commento all'*Ars* oraziana noto col titolo di *Communiter*) Ciccone, *Esegesi*, 48-52.

testo della *Poetria nova* e che è ricavato ora dalla *Rhetorica ad Herennium*, ora dal *Candelabrum* di Bene da Firenze, ora dal *Cedrus Libani* di Bono da Lucca. Con modi di volta in volta dissimili: talora la definizione del *color* e la relativa esemplificazione sono tratti da una sola fonte, talaltra la definizione deriva da una fonte e l'esempio o gli esempi da altro modello. Ancora, Guizzardo (come già Bene e Bono) fornisce i corrispettivi greci dei nomi dei *colores verborum* (mentre ciò si verifica per due soli *colores sententiarum*: *paradigma* e *prosopopeia*). Nel commento a questa stessa parte dell'opera Bartolomeo non aggiunge invece nulla a quanto trovato nei versi della *Poetria nova*: nessuna traduzione greca dei *colores* e nessun esempio al di fuori di quelli già proposti da Goffredo.²³ Al principio della sezione relativa ai *colores verborum* Bartolomeo dichiara: «Ad maiorem autem evidentiam exemplorum que ponit, premittemus in singulis coloribus brevem diffinitionem» (R, c. 44r). Quindi procede con la rassegna di tali *colores*, dei quali, a titolo esemplificativo, si riportano qui di seguito i primi quattro:

Commento alla *Poetria nova* (R, c. 44r)

Repetitio est cum ab eadem dictione diverse orationes incipiunt, ut: «Res mala! Res peior aliis! Res pessima rerum!».

Conversio est quando diverse orationes in idem desinunt, ut: «O malum! miserum malum! miserabile malum!».

Complexio est quando et ab eodem plures orationes incipiunt et in idem desinunt, ut: «Cur tetigit te gustus Adae? Cur unius omnes | culpam flemus Adae?».

Transductio est quando idem sepius in oratione ponitur. Et fit dupliciter. Uno modo si ponatur in alia et alia significatione, ut: «Fuit hec gustatio mali | publica causa mali». Alio modo si in eadem significatione, ut: «Pater, in nos tam ferus hostis, | se perhibet non esse patrem».

Poetria nova

Res mala! Res peior aliis! Res pessima rerum! [v. 1098]

O malum! miserum malum! miserabile malum! [v. 1099]

Cur tetigit te gustus Adae? Cur unius omnes | Culpam flemus Adae?
[vv. 1100-1]

Fuit haec gustatio mali | Publica causa mali. [vv. 1101-2]
Pater, in nos tam ferus hostis, | Se perhibet non esse patrem
[vv. 1102-3]

I *colores sententiarum* vengono illustrati da Goffredo ai versi 1230-79 e i relativi *exempla* si trovano ai versi 1280-527: Bartolomeo prima formula in modo

23 Una modalità di analisi dei *colores* dissimile rispetto a quella di Bartolomeo è adottata anche da Pace da Ferrara nel suo commento alla *Poetria nova* (cf. ms. London, British Library, Additional 10095, cc. 136ra-138vd), dove l'argomento, complessivamente, è affrontato con maggior ampiezza rispetto a quanto non faccia il domenicano. Per quanto riguarda i *colores verborum* - pur non mancando casi in cui si limita a fornire la definizione di ciascuno di essi traendola dalla *Ad Herennium* - Pace, di norma, offre almeno un esempio fra quelli proposti nel manuale pseudociceroniano, aggiungendo sovente ulteriori considerazioni; solo per la *repetitio* e la *gradatio* fornisce il corrispettivo termine greco. Pace affronta anche l'esegesi dei *colores sententiarum* in modo diverso da Bartolomeo (cf. ms. London, British Library, Additional 10095, cc. 138vd-139vd e 139vd-143ra): nel commento ai vv. 1230-79 riporta per ciascun *color* la definizione offerta dalla *Ad Herennium*, aggiungendo, al più, alcune considerazioni e la corretta costruzione della frase oggetto di commento (con relativa spiegazione di alcuni passaggi o singole parole). Nel commento ai vv. 1280-1527, in cui Goffredo propone gli esempi di *colores sententiarum*, Pace aggiunge spesso alcuni degli esempi reperibili nella *Ad Herennium*.

più semplice le definizioni dei *colores* presenti nella *Poetria nova*, quindi propone ora una parafrasi degli esempi o lo stesso esempio leggibile nei versi di Goffredo. Anche in questa circostanza si presentano solo i primi quattro casi:

Commento alla *Poetria nova* (R, cc. 48r-v)

«Distribuit variis»: diffinit dictos colores dicens quod distributio est cum quedam certa negotia distribuuntur variis rebus vel personis.

Licentia est cum quis culpatur honeste et licite dominos vel amicos, nemine verbis offenso. Et hoc est: «Cum culpatur». Diminutio est cum plus notatur esse in re quam dicatur. Et hoc ibi: «Cum plus notatur».

Descriptio est que dilucidat res sequuturas et que possunt ex re contingere, ibi: «Resque sequuturas».

Poetria nova

Distribuit variis distincta negotia rebus | Aut in personas varias. [vv. 1233-4]

Cum culpatur honeste | Et licite dominos vel amicos, nemine verbis | Offenso. [vv. 1234-5]

Cum plus notatur in re quam sit in ore | Et rem diminuit verbo, sed more modesto. [vv. 1236-7]

Resque sequuturas etiam describit et illas | Quae possent ex re dicta contingere [vv. 1238-9]

Commento alla *Poetria nova* (R, cc. 49v-50r)

«Est pape»: hic exemplificat de singulis coloribus. Et primum exemplum est distributio, sic: «Pape est leges dictare, minorum est dictatas servare».

Licentia sic: «Errant qui dicunt quod parcis et non punis sequentes mala lucra» et cetera. Ibi: «Sed errant».

Diminutio: ut «Papa cuius non est breve posse». Ibi: «Papa potens».

Descriptio: ut «Si dormit vindicta, tunc errans, id est peccator vagabitur ut lupus insultans aut ut vulpecula insidians dame» et cetera. Ibi: «Si dormit».

Poetria nova

Est papae leges sacras dictare, minorum | Praescriptam juris formam servare [vv. 1280-1]

Sed errant | Quamplures, quorum te, papa, redarguit error. | Parcis, non punis, enormia lucra sequentes [vv. 1281-3]
Papa potens, cuius non est breve posse [v. 1285]

Si dormit vindicta, vagabitur errans, | Ut lupus insultans aut ut vulpecula dammae | Insidians [vv. 1287-9]

Questo modo di trattare i *colores* pone un interrogativo: a chi è rivolta un'esegesi che sovente non spiega, ma si limita a ripetere esattamente quanto viene detto relativamente agli stessi *colores* nel testo oggetto di commento? Se si aggiunge che Bartolomeo, a differenza di Guizzardo (ma anche di Pace da Ferrara), in questa sezione del testo non offre né approfondimenti né un apparato esemplificativo aggiuntivo rispetto a quanto già presente nella *Poetria nova*, si può forse ipotizzare che essa fosse destinata a un pubblico di studenti non alle prime armi: di alunni, cioè, che già padroneggiavano i *colores*, sui quali non era dunque necessario soffermarsi in modo particolare.²⁴

Non sembrano insomma emergere elementi testuali che consentano di rintracciare affinità rispetto al commento di Guizzardo. Segnalo solo un ultimo elemento che, pur stabilendo una distanza fra i due commentatori sul piano dell'analisi di un passo specifico della *Poetria nova*, potrebbe lasciare aperta la possibilità che Bartolomeo conoscesse il commento di Guizzardo e che (anche) da esso intendesse esplicitamente differenziarsi. In relazione al lemma «Neu stilus ignoret» (v. 77) Bartolomeo commenta:

24 Appena segnalo che secondo Marjorie Curry Woods il commento di Bartolomeo «proper exhibits the characteristics of intermediate-level commentaries [...]. It also has some of the characteristics of the more advanced commentaries, but not in full-blown forms» (Woods, *Classroom*, 101).

Sed, cum secundum Tullium partes rethorice sint quinque, scilicet inventio, dispositio, elocutio, memoria et pronuntiatio, queritur hic primo quare autor pretermisit inventionem. Ad hoc dicunt quidam quod in capitulo «Si quis habet» iam dixerat de inventione materie, sed hoc non videtur valere, nam nec materia proprie dicitur ‘inveniri’, sed ‘dari’ vel ‘sumi’, nec hoc magister ibi docere videtur, scilicet materiam invenire.²⁵

Fra coloro i quali ritengono che Goffredo «in capitulo “Si quis habet” iam dixerat de inventione materie» (dunque dal v. 43) vi è anche Guizzardo, il quale così si esprime nel suo commento:

SI QUIS HABET ET CETERA: [...] Hic aggreditur tractatum suum et facit quinque, sicut quinque sunt partes rethorice, scilicet inventio, dispositio, elocutio, memoria et pronuntiatio; secunda ibi: “Neu stilus” [...]. Prima in duas, quia primo determinat de inventione, dispositione et de elocutione, secundo dicta epylogat ordinando ipsa ad ipsam memoriam, ibi: “Omnia que recipit”. Prima in duas, quia primo determinat de inventione rerum ut mente percipitur, secundo de inventione vocabulorum quibus talia concepta exprimuntur, ibi: “Mentis in archano”.²⁶

Al lemma «Neu stilus» (v. 77), invece, Guizzardo associa la trattazione della *dispositio*: «NEU STILUS ET CETERA: hic determinat autor de dispositione que est secunda pars subiecti istius libri».²⁷ Che, tuttavia, Guizzardo fosse soltanto uno fra i sostenitori di questa tesi è dimostrato dal fatto che pure Pace da Ferrara pone l’inizio della trattazione della *inventio* al v. 43 («Si quis habet fundare domum»):

«Si quibus habet fundare domum»: [...] Ideo ista pars dividitur in quinque tractatus, secundum quod quinque sunt partes rhetorice que etiam deserviunt sermoni poetico, de quibus per ordinem determinat: primus tractatus est de inventione, secundus de dispositione, tertius de elocutione, quartus de memoria, quintus et ultimus de pronuntiatione sive recitatione. [...] Primus ergo tractatus, in quo determinat de inventione que est prima pars rhetorice prout ad poeticam pertinet, non est nisi unum capitulum in quo breviter se expedit.²⁸

25 Vedi, *infra*, 150-1.

26 Guizzardo da Bologna, *Recollecte*, 103, §34.

27 Guizzardo da Bologna, *Recollecte*, 107, §54.

28 Ms. London, British Library, Add. 10095, c. 110vc-d.

Nota al saggio di edizione

La tradizione del testo è assai esile, in quanto costituita da due soli testimoni, entrambi manoscritti: il Casanatense 311 (**R**), che trasmette il commento in versione integrale, alternato al testo della *Poetria nova*, e il New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book Room and Manuscript Library, Osborn fa.6 (**Nh**), contenente solo parte della sezione iniziale dell'esegesi di Bartolomeo, in margine al testo di Goffredo, senza indicazione del nome del commentatore.²⁹ Di entrambi è stata riconosciuta l'origine italiana e per **Nh** è stata proposta, più precisamente, una collocazione nord italiana³⁰ che parrebbe confermata dai molti casi di scempiamento (ad esempio: *asumendo, pulcerimis, aducit, difficultas, atendere*) e falso raddoppiamento (ad esempio: *apostolis, elloquencia, dificcillior, allio nittore, vittam*), cui andranno aggiunti *azephalum* per *acephalum*, *senes* per *senex*, e la forma *Silla* ripetutamente usata in luogo di *Scilla*.

29 **R**, quattrocentesco, è descritto in Kaeppli, T. «Die Thomas-handschriften der Bibliotheca Casanatense in Rom». *Archivum Fratrum Praedicatorum*, 2, 1932, 364-81 (366-72), e in *Catalogo dei manoscritti della Biblioteca Casanatense*, vol. 4. Compilato da M. Ceresi. Roma, 1961, 21-4 (per la datazione vedi anche Marigo, *I trattatelli*, 7, e Woods, *Classroom*, 303). Una descrizione di **Nh**, codice collocabile attorno al 1400, è invece reperibile in <http://brbl-net.library.yale.edu/pre1600ms/docs/pre1600.osborn.fa6.htm>; minime informazioni anche in *Supplement to the Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*. Originated by C.U. Faye, continued and edited by W.H. Bond. New York, 1962, 97; Gallick, S. «Medieval Rhetorical Arts in England and the Manuscript Traditions». *Manuscripta*, 18, 1974, 67-95 (83); Kristeller, P.O. (ed.). *Iter Italicum. Accedunt Alia Itinera. A Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and Other Libraries. V. (Alia Itinera III and Italy III). Sweden to YugoSlavia, Utopia, Supplement to Italy (A-F)*. London-Leiden-New York-København-Köln, 1990, 291, e Woods, *Classroom*, 299.

30 Woods, *Classroom*, 299 e 303; <http://brbl-net.library.yale.edu/pre1600ms/docs/pre1600.osborn.fa6.htm>. Aggiungo che una prima indagine sui possessori di **Nh** riconduce pure all'Italia del nord. Secondo le due note di possesso - di mani diverse - poste al termine del testo della *Poetria nova* il codice fu «Guidini et Jacobi de Piasii» e «Elisey de Piasii». Tutti e tre i personaggi compaiono in documenti cremonesi quattrocenteschi. Per Guidino e Giacomo si veda in particolare *Fondo Notarile - Pergamene. Regesti delle pergamene nn. 1-446. 1015-1471*, dell'Archivio di Stato di Cremona (disponibile online: http://www.archiviodistatocremona.beniculturali.it/sites/default/files/inventari/Notarile_Pergamene_regesti.pdf): Giacomo, notaio, figura in documenti del 1452 (doc. nr. 311), 1453 (322), 1457 (346), 1458 (186 e 351), 1461 (374); Guidino, pure notaio, compare in documenti del 1411 (doc. nr. 316), 1426 (216), 1430 (227, 229), 1432 (235), 1433 (239, 243, 244), 1437 (248), 1439 (253 e 258), 1441 (262), 1442 (267), 1443 (285), 1444 (278, 280, 283, 284), 1445 (285), 1446 (259), 1449 (299), 1450 (304), 1453 (319), 1454 (325), 1456 (341), 1459 (359). Guidino compare pure in un documento cremonese del 1449 citato in Chittò, A. «Note per la storia del convento di Sant'Agostino di Cremona e i rapporti con l'Osservanza di Lombardia». *Insula Fulcheria*, 43, 2013, 163-82 (170). Un Heliseus de Piasii è menzionato in un documento datato Cremona, 1499, pubblicato in Sommi Picenardi, G. *Cremona durante il dominio de' Veneziani (1499-1509)*. Milano, 1866, 34.

A differenza di **Nh**, **R** mostra alcuni segni che rendono verosimile l'appartenenza di chi lo allestì all'ordine di san Domenico. Il manoscritto infatti si apre con una rubrica nella quale si specifica che Bartolomeo era un domenicano: «Incipit expositio super Poetria[m] novam secundum fratrem Bartholomeum Pisanum ordinis predicatorum». In un passo del commento si registra poi un'interessante divergenza, quanto a lezioni, fra i due codici. Nel Casanatense, in relazione a papa Innocenzo III, l'esegeta afferma: «et eius temporibus beatus Dominicus, vir et eloquentis doctrine et eminentis vite, ordinem nostrum fundavit». In luogo di «ordinem nostrum», **Nh** legge «ordinem predicatorum».³¹

Il rapporto corrente fra i due testimoni sembrerebbe essere di reciproca indipendenza.³² Più evidente quella di **R** da **Nh**: quest'ultimo, che si arresta al commento del verso 263 della *Poetria nova* ed è privo dell'intero *accessus*, presenta lacune non riscontrabili nell'altro codice, una delle quali molto estesa: «Itaque ipsa poesis... Et finem significant» (vedi, *infra*, 148-9). **R** invece è portatore di un salto da uguale a uguale non riscontrabile in **Nh** (cf. nota 79), che esclude la derivazione di quest'ultimo dal Casanatense, codice complessivamente affidabile.

Si offre dunque qui un primo saggio di edizione del commento che, come già si è detto, in ragione della lunghezza del testo si limita ai versi 1-263, ovvero della porzione dell'opera presente in entrambi i manoscritti; il testo base è ovviamente quello di **R**, il solo testimone completo. Più di altri il genere del commento si presta al libero intervento del copista ed è frequente nei due codici la presenza di lezioni adiafore, quali, per esempio, sinonimi o alterazione dell'ordine delle parole. Non essendo possibile discernere se si tratti, di volta in volta, di aggiunta, sottrazione o modifica operata da uno o dall'altro copista, in tali casi è stata mantenuta la lezione di **R** ed è stata sempre registrata in apparato la diversa lezione di **Nh**.³³

Per quel che riguarda la grafia, ci si è attenuti alle norme illustrate dallo stesso Bartolomeo nel suo manualetto sull'ortografia.³⁴ I compendi il cui scioglimento è dubbio (ovvero quando una certa parola, in **R** - nella

31 Vedi, *infra*, 146.

32 Non mi è possibile in questa sede approfondire gli aspetti ecdotici e codicologici, una completa disamina dei quali mi riprometto di presentare nell'edizione critica completa.

33 Scelta che appare confortata dalle parole di Contini: «staticamente l'attestazione binaria non offre possibilità oggettive di scelta fra lezioni adiafore e sembrerebbe restaurare, benedizione o condanna che sia, un campo d'azione per il già esorcizzato *iudicium*. A evitare ogni arbitrio, e in particolare la cavillosità che suole regnare sovrana nello stabilire le *difficiliores* bisognerebbe dare una doppia edizione (almeno virtuale) depurata degli errori singoli, purché di erroneità inconcussa. Dell'«evidenza» dell'errore la miglior fonte è dopo tutto la comparazione»: Contini, G. s.v. «Filologia». *Enciclopedia del Novecento*. Roma, 1977, 2: 954-72 (1964) (poi in Contini, G. *Breviario di ecdotica*. Milano-Napoli, 1986, 3-63: 35-6).

34 Editto in Marigo, *I trattatelli*, 12-18.

porzione di testo qui edita –, non si trova mai scritta in maniera estesa, ma esclusivamente abbreviata, oppure quando si registra sia compendiata sia in diverse forme estese), alla soluzione dei quali non giova il ricorso al *De orthographia* di Bartolomeo, sono stati resi secondo l'uso classico e in corsivo.³⁵ I numerali (ordinali e cardinali), che nei mss. sono riportati ora in cifre arabe ora in cifre romane, sono stati resi sempre con la corrispondente parola. L'uso delle virgolette soggiace al seguente criterio: «...»: citazione di altro autore o di versi della *Poetria nova*; "...": citazione, non *ad litteram*, di brani della *Poetria nova*, alternata alla relativa spiegazione, anche allo scopo di presentare la corretta costruzione delle frasi. Tali virgolette vengono pure usate per indicare esempi fittizi del commentatore; '...': singoli termini cui il commentatore intende dare evidenza.

Nell'unica fascia di note a piè di pagina vengono registrate le lezioni scartate (sempre in caratteri minuscoli), ma trovano pure posto le note di commento: le prime sono separate dalle altre tramite il segno ♦. I simboli adoperati in apparato vanno così intesi: [...]: espunzione del copista; * segno/i illeggibile/i nel ms.; ? : segno posto dopo lettera, parola o compendio di lettura incerta. Viene inoltre indicato il verso della *Poetria nova* cui si riferisce ciascun lemma; quando necessario viene citata la lezione critica dell'edizione di Edmond Faral³⁶ e, se opportuno, si segnalano anche varianti scartate da Faral (all'apparato della cui edizione rinvia l'abbreviazione *app.*).

³⁵ Per la restituzione della grafia dei testi medievali in assenza di autografo cf. Alessio, G.C. (edidit). *Bene Florentini Candelabrum*. Padova, 1983, CL-CLIII, e Maierù, A. (a cura di). *Grafia e interpunzione del latino nel Medioevo = Seminario internazionale* (Roma, 27-29 settembre 1984). Roma, 1987.

³⁶ Così indicata nelle note: Faral. Cf. nota 18.

Expositio super *Poëtriam novam secundum fratrem Bartholomeum Pisanum ordinis predicatorum*

Secundum sententiam Tullii, secundo *De officiis*, inter omnes scientias, que hominem honorabilem reddunt, rethorica obtinet principatum.³⁷ Quod quidem non immerito dicitur multiplici ratione, primo quia ipsa est decora scientiarum adornatio, unde Cassiodorus, decimo *Epistularum*: «Inter ceteras oratoriam sic diligimus, ut eam ornatum omnium licterarum esse fateamur. Quicquid in qualibet scientia concipitur, ab ista sub decore profertur. Reperiat quamvis magna philosophus: quid proderit sentire, si laudabiliter non possit excolere?».³⁸ Secundo quia ipsa est evidens eloquentium commendatio, unde Tullius, secundo *De Officiis*: «Magna admiratio est copiose sapienterque dicentis, quem qui audiunt intelligere etiam et sapere plus quam ceteros arbitrantur».³⁹ Et Cassiodorus, primo *Epistularum*: «Loqui nobis communiter datum est: solus ornatus discernit indoctos».⁴⁰ Tertio quia est suavis audientium delectatio, unde in *Ecclesiastico* dicitur: «Tibie et psalterium⁴¹ suavem faciunt melodiam, et super utraque lingua suavis».⁴² Ubi dicit glossa quod tibie quidem et psalterium naturaliter mulcent et exhyllarant animum, sed lingua suaviter loquens multo plus confortat intellectum.⁴³ Quarto quia est efficax affectionum excitatio,

37 Il riferimento è a un passo di Cic. *Off.* II 19, 66 citato pure nel *De documentis antiquorum* di Bartolomeo, dist. XI, cap. *Commendatio doctrinae et eloquentiae*: «Tullius 2. de offic. Quid eloquentia praestabilis, vel admiratione audientium, vel spe indigentium, vel eorum, qui defensi sunt, gratia? Huic ergo a majoribus nostris est in toga dignitatis principatus datus» (*Ammaestramenti*, 206).

38 Cassiod. *Var.* X 6, 3-4, citato nel *De documentis antiquorum*, dist. XI, cap. *De effectibus eloquentiae*: «De primo igitur, videlicet de doctrina, Cassiodorus epistolarum lib. 10. *Oratoriam ornatum omnium literarum esse fatemur; quicquid enim in qualibet disciplina concipitur, ab ista subdecere profertur. Reperiat quamvis magna philosophus, quid proderit sentire, si laudabiliter non possit excolere?*» (*Ammaestramenti*, 208).

39 Cic. *Off.* II 14, 48, citato nel *De documentis antiquorum*, dist. XI, cap. *Commendatio doctrinae et eloquentiae*: «Tullius 2. de officiis. Magna admiratio est copiose sapienterque dicentis, quem qui audiunt intelligere etiam et sapere plusquam ceteros arbitrantur» (*Ammaestramenti*, 206).

40 Cassiod. *Var.* praef., 3, citato nel *De documentis antiquorum*, dist. XI, cap. *Commendatio doctrinae et eloquentiae*: «Cassiodorus epistol. lib. 1. *Loqui nobis communiter datum est; solus ornatus est, qui discernit indoctos*» (*Ammaestramenti*, 204).

41 psalterium R.

42 *Sir.*, 40, 21.

43 *De documentis antiquorum*, dist. XI, cap. *De effectibus eloquentiae*: «*De secundo, videlicet de delectatione, Ecclesiast. 4. Tibiae et psalterium suavem faciunt melodiam, et super utraque lingua suavis. Glossa ibi habet: naturaliter mulciunt et exhyllarant animum, sed lingua suaviter docens multo plus confortat intellectum*» (*Ammaestramenti*, 208-10).

unde Seneca, tertio *Declamationum*: «Orator in potestatem habet humanos affectus».⁴⁴ Et Tullius, primo *De oratore*: «Nichil videtur prestantius quam posse dicendo tenere hominum mentes, allicere voluntates, impellere quo velit, aut unde velit deducere».⁴⁵ Supple: sicut facit orator sua persuasione. Nam eius officium est apposite sive apte dicere ad persuasionem, ut patet per Tullium, primo *Veteris rethorice*.⁴⁶ Ex quo etiam capere possumus rethorice diffinitionem, scilicet quod est scientia apte persuadendi. Que quidem scientia multum sufficienter et pulcre traditur in libro qui *Poetria nova* dicitur, quem nos in hoc opere intendimus exponere, eius intentionem sic explicando quod etiam ii qui *Poetriam* ipsam habere non possent, possint hic intelligere doctrinam illius.

Igitur ad titulum accedamus. «Incipit Poetria»:⁴⁷ eodem modo potuisset dicere “Incipit *Rethorica*”, quia tam rethores quam poete in hoc libro instruuntur, ut patet per totum. ‘Nova’ autem dicitur propter poetrias prius compositas, ut ab Aristotile, Horatio et aliis.

«Magistri Gualfradi Anglici»:⁴⁸ hic tangitur causa efficiens huius libri, nam fuit ipse magister qui circa annos Domini MCC missus fuit ab Henrico rege Anglorum ad dominum Innocentium papam tertium occasione cuiusdam discordie existentis inter ipsos.⁴⁹ Et tunc dictus magister eidem pape hoc opus scripsit et plenam inter eos concordiam procuravit. Materialis vero causa est oratio rethoricis regulis subiecta. Formalis duplex, nam quo ad formam tractatus sunt ipse regule que in eo continentur, quo ad modum tractandi est metricus. Causa vero finalis est ut via compendiosa rethoricam assequi valeamus.

44 Sembraerebbe un riferimento a Sen. *Contr.* 3, praef., 2, citato pure in *De documentis antiquorum*, dist. XI, cap. *De effectibus eloquentiae*: «Seneca 3. declamat. Orator in potestatem habet humanos affectus» (*Ammaestramenti*, 210).

45 Riferimento a Cic. *De orat.* I 8, 30 («neque vero mihi quicquam» inquit “praestabilis videtur quam posse dicendo tenere hominum mentis, adlicere voluntates, impellere quo velit, unde autem velit deducere”): cito da Kumaniecki, K.F. (edidit). *M.T. Ciceronis. De oratore*. Leipzig, 1969) citato, nella medesima forma in cui si legge nel commento alla *Poetria nova*, in *De documentis antiquorum*, dist. XI, cap. *De effectibus eloquentiae*: «De tertio, scilicet de flectendo, Cassiodorus epistol. lib. 6. *Ut ait Tullius magister eloquentiae, nihil praestantius videtur, quam posse dicendo tenere hominum mentes, allicere voluntates, impellere quo velit, aut unde velit deducere*» (*Ammaestramenti*, 210).

46 Cic. *Inv.* I 5, 6.

47 In **R** (c. 2r) il testo della *Poetria nova* è preceduto dalla seguente rubrica: «Incipit *Poetria nova* magistri Gualfradi Anglici».

48 Per la lezione ‘Gualfradi’ cf. nota 47.

49 In realtà, nel 1200 il re d’Inghilterra era Giovanni, succeduto a Riccardo nel 1199.

«Papa⁵⁰ stupor mundi»: ⁵¹ iste liber dividitur principaliter in tres partes. In prima ponit autor prohemium, in secunda tractatum (ibi: «Si quis habet»), ⁵² in tertia conclusionem operis (ibi: «Iam mare transegi»). ⁵³ In prohemio tria facit: primo multipliciter commendat papam, secundo postulat eius gratiam (ibi: «Lux publica mundi»), ⁵⁴ tertio ⁵⁵ offert ei hunc librum (ibi: «Inque suis dandis»). ⁵⁶

Circa⁵⁷ primum⁵⁸ commendat eum principaliter a quinque. Primo quidem a virtute incomprehensibili,⁵⁹ assumendo similitudinem a nomine suo dicens sic: “O papa stupor mundi – id est de quo stupet mundus –, si ponendo nomen tuum dicerem ‘Nocenti’ non esset nomen integrum sed acephalum – id est sine capite –. Si vero addam caput dicendo ‘Innocenti’ erit hostis metri – id est non poterit poni in versu – eo quod sillaba ‘no’⁶⁰ est brevis inter duas longas. Sicut igitur nomen tuum non capitur metro, sic tua virtus non capitur mensura, sed immensa est”.

Secundo ibi: «Sed divide nomen». ⁶¹ Commendat eum in speciali de quibusdam in⁶² quibus similatur diversis apostolis et prosequitur⁶³ predictam similitudinem nominis dicens quod “si nomen dividitur⁶⁴ et

50 papa] in **R**, qui e altrove, è presente solo la letterina-guida e non è stata realizzata la prevista decorazione dell’iniziale di parola. Il fatto non verrà ulteriormente segnalato.

51 om. papa stupor mundi **Nh**. ♦ V. 1.

52 V. 43.

53 V. 2066: «Jam mare transcurri» Faral.

54 V. 33.

55 3^a **R**.

56 V. 40.

57 dandis circa] dandis prima in quinque secunda ibi sed divide nomen tertia ibi superest de dotibus quarta ibi trans hominem quinta ibi suntque tui tales circha **Nh**. ♦ La porzione di testo presente in **Nh** ed assente in **R** sembra essere un’indebita aggiunta, che dice esattamente quanto viene affermato subito dopo nel commento, e cioè «Circa primum commendat eum principaliter a quinque». È verosimile che un ascendente – diretto o indiretto – di **Nh** presentasse in interlinea o in margine (in corrispondenza di «Circa primum commendat...») quello stesso brano allo scopo di anticipare e sintetizzare la pentapartizione spiegata poco oltre in modo assai più diffuso, e che il copista di **Nh** o di un suo ascendente abbia erroneamente inserito tale passo nel corpo del testo.

58 primum] principium **Nh**.

59 a virtute incomprehensibili] virtutem incomprehensibilem **Nh**.

60 no] non **Nh**.

61 In **Nh** *sottolineato* soltanto divide nomen. ♦ V. 6.

62 in] de **Nh**.

63 sequitur **Nh**.

64 dividat **Nh**.

ponatur primo 'in' et postea 'nocenti' bene stabit in versu. Ita tua virtus divisa equatur multis, integra⁶⁵ nulli. Et bene dico⁶⁶ 'divisa equatur multis', quia per egregium sanguinem similis Bartholomeo et cetera".

Tertio ibi: «Superest de dotibus».⁶⁷ Commendat eum de singulari eloquentia; unde dicit: "Superest una dos tua ad quam nullus pertingit,⁶⁸ scilicet gratia lingue. Nam respectu tui Augustinus taceat et Leo papa et Iohannes Chrisostomus et Gregorius. Sed quid oportet omnes doctores enumerare? Quicumque sit⁶⁹ ille ore aureus est impar tibi et aurum oris tui preiudicat ei, id est prevalet". Et, licet⁷⁰ hic magister excedere videatur, tamen constat quod iste papa eloquentissimus fuit, sicut patet ex pulcerrimis libris quos composuit; et eius temporibus beatus Dominicus, vir et eloquentis⁷¹ doctrine et eminentis vite, ordinem nostrum⁷² fundavit.

Quarto ibi: «Trans hominem es totus».⁷³ Commendat⁷⁴ eum de mirabili coniunctione duorum laudabilium dicens:⁷⁵ "Tu es ultra hominem: ubi, id est in quo, est simul tanta iuventus et senectus⁷⁶ eo quod es multum iuvenis corpore et multum senex⁷⁷ mente, scilicet per sapientiam, quod est mira rebellio rerum, scilicet senex et iuvenis".⁷⁸ Et adducit hic exemplum de Petro et Iohanne, dicens quod "tempore prime fidei Dominus pretulit Iohannem iuvenem Petro quantum ad amorem et pretulit Petrum senem Iohanni, quoad apparentiam suam, ad⁷⁹ papatum, sed moderno tempore in te est utrunque".

65 integre **Nh**.

66 dico *agg. marg.* **R**.

67 V. 13.

68 Cf. v. 14: «Quam nulli fas est attingere (pertingere *app.*)» Faral.

69 sit] est **Nh**.

70 licet *agg. marg.* **R**.

71 dominicus vir et eloquentis] vir dominicus elloquenciis **Nh**.

72 nostrum] predicatorum **Nh**.

73 trans hominem totus **Nh**. ♦ V. 20: «Trans homines totus» Faral.

74 comedat **R**.

75 dixit **Nh**.

76 senectus et iuventus **Nh**.

77 senex *corretto su senect'* **Nh**.

78 scilicet senex et iuvenis] si senes vivis **Nh**.

79 *om.* apparentiam (aparentiam **Nh**) suam ad **R**. ♦ Dell'*apparentia* Bartolomeo tratta in *De documentis antiquorum*, dist. VII, cap. *Quod apparentia et gestus indicant de nomine* (*Ammaestramenti*, 136-40), il che conforta la scelta di adottare la lezione di **Nh**: l'aspetto esteriore di Pietro corrisponderà alla sua saggezza interiore, dato che «*Speculum mentis est facies, et taciti oculi cordis fatentur arcana*» (*Ammaestramenti*, 139). Il copista di **R** ha compiuto un salto da uguale a uguale («quoad... ad»).

Quinto ibi: «Suntque tui tales».⁸⁰ Commendat eum ex parte circumstantium dicens: “Tui, scilicet cardinales, sunt quales decet et sunt quasi stelle circa⁸¹ te qui es quasi sol et Roma quasi celum, ideo ego veni de Anglia Romam quasi de terris ad celum et ad vos tanquam ad⁸² lucem”.

«Lux⁸³ publica mundi»:⁸⁴ hic postulat eius gratiam dicens: “O tu qui es lux publica⁸⁵ mundi digneris lucere mihi et, o dulcissima rerum, tuum dulce, id est tuam dulcedinem, partire tuo, id est mihi tuo,⁸⁶ quia dare grandia et potes et debes et vis⁸⁷ et cetera. Et quia talis et tantus es, mens mea susedit in te cum fecerit⁸⁸ undique girum circuendo et recogitando loca⁸⁹ et personas quamplures”.

«Inque suis dandis»:⁹⁰ hic offert ei⁹¹ librum suum dicens quod, “ex⁹² quo mens in te susedit, in suis dandis pretulit te unum et destinat tibi illud⁹³ quod est totum posse suum,⁹⁴ scilicet presens opus breve quantitate et amplum virtute”.

«Si quis habet fundare domum»:⁹⁵ hic incipit tractatus in quo magister, volens hanc scientiam tradere, duo facit. Primo enim premitit generalia documenta circa ea⁹⁶ que principaliter rethoricus facere habet, secundo exequitur suam doctrinam, ibi: «Neu stilus ignoret».⁹⁷ Circa primum ponit duo documenta, quorum secundum incipit ibi: «Mentis in archano».⁹⁸

80 V. 28: «Suntque tui quales talem (tales quales *app.*)» Faral.

81 circum **Nh.**

82 *om.* ad **Nh.**

83 lucem lux] lucem ibi lux **Nh.**

84 V. 33.

85 publica lux **Nh.**

86 id est mihi tuo] scilicet mentis **Nh.**

87 *om.* et vis **Nh.**

88 cum ipsa fecerit **Nh.**

89 recogitando plus ad loca **Nh.**

90 V. 40.

91 offert ei] -rt ei *di incerta lettura a causa di una macchia in Nh.*

92 ex] eo **Nh.**

93 illud] id **Nh.**

94 suum posse **Nh.**

95 V. 43.

96 *om.* ea **Nh.**

97 V. 77: «Ne (Neu *app.*) stylus ignoret» Faral.

98 V. 60.

Primum ergo⁹⁹ documentum est quod rethoricus non sit promptus statim ad dictandum, sed prius mente precogitet super sua materia et ad hoc ostendendum¹⁰⁰ assumit quandam similitudinem dicens: "Videmus¹⁰¹ quod si aliquis¹⁰² habet fundare domum non statim manus currit ad actum,¹⁰³ sed linea intrinseca cordis,¹⁰⁴ id est ymaginatio¹⁰⁵ mentis, primo mensurat opus et interior homo, id est animus, prescribit seriem sub ordine certo;¹⁰⁶ et status illius operis est prius archetipus, id est figurativus sive¹⁰⁷ in mente figuratus, quam sensilis, id est quam¹⁰⁸ ad actum¹⁰⁹ deductus. Itaque ipsa poesis, id est ipse poeta, spectet in dicta similitudine, que lex sit danda poetis, scilicet quod manus non sit preceps ad scribendum nec lingua ad verbum; et neutram, id est nec manum nec lingua, committas in manibus fortune. Sed mens preambula suspendat, id est differat, officium manus et lingue".

«Et circinus interior»:¹¹⁰ circinus est instrumentum quo describuntur circuli ad cuius similitudinem dicit hic quod "circinus mentis precircinet, id est designet, omne spatium materie. Et certus ordo prelimitet, id est determinet, unde stilus prearripiat cursum, id est unde incipiat, aut ubi Gades figat, id est ubi finiat". Sunt enim Gades insule in finibus occidentis,

99 *om.* ponit duo... primum ergo **Nh**.

100 ostendendum] *o- su altra lettera in Nh*.

101 videamus **Nh**.

102 quis **Nh**. ♦ Considerando che Bartolomeo cerca, ad un tempo, di fornire la corretta costruzione della frase e di farne una sorta di parafrasi, non appare contraddittorio mantenere la lezione 'aliquis' in presenza del sinonimo 'quis' nel lemma poco sopra menzionato, «Si quis habet fundare domum», che figura, nella stessa forma, in Faral, v. 43.

103 curret ad actus **Nh**. ♦ Cf. Faral, v. 43: «currit ad actum».

104 *om.* intrinseca cordis **Nh**.

105 ymaginatio] magistracio **Nh**. ♦ Anche in questo caso appare preferibile la lezione di **R**: l'opera viene misurata prima dall'immaginazione e, come si dice poco oltre, «status illius operis est prius archetipus, id est figurativus sive in mente figuratus», ovvero prima formato nella mente, immaginato.

106 certo ordine **Nh**.

107 *om.* figurativus sive **R**. ♦ La lezione di **Nh** viene accolta in quanto la presenza ravvicinata di 'figurativus' e di 'figuratus' potrebbe aver indotto il copista di **R** in errore e a non trascrivere la prima delle due parole. Cf. il commento di Guizzardo: «"Archetipus": id est figurativus» (Guizzardo da Bologna, *Recollecte*, 104, § 37).

108 quam *in interl.* **Nh**.

109 actus **Nh**.

110 Lemma non sottolineato in **R**. ♦ V. 55: «Circinus interior» Faral.

ubi Hercules columnas¹¹¹ fixit que et Gades dicuntur. Et finem significant.¹¹² Ultimo¹¹³ concludit quod "opus sit prius in pectore quam in ore".

«Mentis in archano»: ¹¹⁴ postquam magister docuit excogitare in animo, hic secundo¹¹⁵ docet exornare in verbo dicens quod "postquam ordo animi de quo nunc¹¹⁶ dictum est, rem¹¹⁷ digesserit, id est materiam disposerit in mente, tunc poësis veniat vestire eam verbis.¹¹⁸ Sed preparat se ita quod sit apta ossequio domine sue, id est rei sive¹¹⁹ materie, et caveat ne caput displiceat hirtis crinibus, id est ne in principio adducat¹²⁰ verba aspera et intricata, nec corpus, id est medium, pannosa veste, id est vili sermone, vel illa,¹²¹ id est in illa, scilicet¹²² poësi, ultima, id est finis, displiceat,¹²³ nec ipsa poësis poliens unam partem materie inquinat aliam quia, si in aliqua parte esset aliquid ineptum, tota series male staret, sicut modicum fel amaricat multum¹²⁴ mel et una menda, id est unus¹²⁵ defectus, deturpat totam faciem ita¹²⁶ hic. Ergo consule tue materie omne ineptum removendo et quidem ingressus carminis sit quasi verna facetus, id est¹²⁷ servitor curialis, ad introducendum, et medium quasi strenuus hospes¹²⁸ parans hospitium, et finis quasi prece honorabiliter licentians ne in aliqua

111 columnas] -mnas *ripassato da mano più tarda in seguito a sbiadimento dell'inchiostro originale* in **R**.

112 *om.* itaque ipsa poësis... et finem significant **Nh**. ♦ «Sunt enim... finem significant»: cf. *Papias Vocabulista*, Venetiis, 1496 (rist. anast.: Torino, 1966), 130: «Gades insulae sunt Hispaniae in occidente. Hinc et Gaditanum mare dicitur, ubi primum oceano mari limen magni maris aperitur, ubi et Hercules columnas erexit pro fine».

113 ultimo] et **Nh**.

114 V. 60.

115 secundo] *compendio di dubbio scioglimento* in **R**; *om.* **Nh**.

116 *om.* nunc **Nh**.

117 *om.* rem **Nh**.

118 eam cum verbis **Nh**.

119 rei sue sive **Nh**.

120 ducat **Nh**.

121 Cf. v. 64: ulla (illa *app.*) Faral.

122 *om.* scilicet **Nh**.

123 Cf. v. 65: displiceant (displiceat *app.*) Faral.

124 multum] m*ltum **Nh**.

125 *om.* unus **Nh**.

126 *om.* ita **Nh**.

127 *om.* id est **Nh**.

128 *om.* hospes **Nh**. ♦ Cf. v. 72: «Medium, quasi strenuus hospes» Faral.

parte labet, id est labatur in aliquam sordem, ne qua¹²⁹ patiatur eclipsim, id est defectiva¹³⁰ vel obscura sit”.

«Neu stilus ignoret»:¹³¹ premissis generalibus et principalibus documentis, nunc magister exequitur doctrinam et circa hoc duo facit. Primo dividit doctrinam in partes, secundo agit de singulis¹³² earum, ibi: «Ordo bifurcat iter».¹³³

Dicit ergo primo¹³⁴ quod “ne¹³⁵ stilus, id est dictator utens stilo, ignoret quis¹³⁶ sit ordo procedendi, ecce sequens series, id est hoc quod statim dicam, presumit, id est incipit, cursum ab ordine dicendorum et eorum que rethoricus habet attendere, que sunt quattuor. Primum est qua via debeat ordo procedere, quod secundum Tullium vocatur dispositio. Secundum est pensare in statera, id est deliberare in mente pondera sententie. Tertium¹³⁷ est ut corpus verborum non sit agreste sed civile, id est conveniens et decorum, que duo vocantur elocutio. Quartum¹³⁸ est ut vox sit ordinata simul cum vultu et gestu, quod vocatur pronuntiatio”.¹³⁹ Sed, cum secundum Tullium partes rethorice sint¹⁴⁰ quinque, scilicet inventio, dispositio, elocutio, memoria et pronuntiatio, queritur¹⁴¹ hic primo quare¹⁴² autor pretermisit inventionem. Ad hoc dicunt quidam quod in capitulo «Si quis habet»¹⁴³ iam dixerat de inventionem materie, sed hoc non¹⁴⁴ videtur valere, nam nec materia proprie dicitur ‘inveniri’, sed ‘dari’ vel ‘sumi’, nec hoc magister

129 ne qua] neque **Nh.** ♦ Cf. v. 76: «Ne qua parte» Faral.

130 id est ne defectiva **Nh.**

131 V. 77: «Ne (Neu *app.*) stylus ignoret» Faral.

132 de singulis] singula **Nh.**

133 V. 87.

134 prima **Nh.**

135 neu **Nh.**

136 quid **Nh.**

137 2^m **Nh.**

138 quarto **Nh.**

139 prononciacio **Nh.**

140 st’ **Nh.**

141 queF **Nh.**

142 primum quia **Nh.**

143 V. 43.

144 non *agg. interl.* **R.**

ibi¹⁴⁵ docere videtur, scilicet¹⁴⁶ materiam invenire.¹⁴⁷ Ideo melius videtur dicendum quod, cum secundum Tullium, primo *Nove rethorice*, inventio habeat sex partes, scilicet exordium, narrationem, divisionem, confirmationem,¹⁴⁸ confutationem et conclusionem,¹⁴⁹ de primis duabus, scilicet de exordio et narratione,¹⁵⁰ simul cum ordine in sequentibus pertractavit, scilicet quando docuit exordiri et narrare longe vel breviter. De divisione vero et conclusione tractat aliquantulum inter¹⁵¹ colores. De confirmatione autem¹⁵² et confutatione non curavit quia magis pertinent ad altercationes advocatorum quam ad instructionem dictatorum.

Queritur¹⁵³ secundo quare elocutionem in duo divisit,¹⁵⁴ scilicet in pondus sententiarum et decorem verborum. Dicendum est quod quia elocutio ex vi nominis non videtur pertinere nisi ad verba, ne forte crederetur quod non requireretur virtus sententie,¹⁵⁵ ideo loco huius nominis, 'eloquio', posuit¹⁵⁶ duas partes predictas.

Queritur tertio¹⁵⁷ quare pretermisit memoriam. Dicendum¹⁵⁸ quod memoria est quid naturale, nam et alia animalia memoriam habent, ut patet per Phylosophum primo *Methafisice* et in libro *De memoria*, et ideo,¹⁵⁹ quia¹⁶⁰ non penitus cadit sub arte, magister non numeravit eam hic, maxime quia artem de hoc a Tullio traditam ipse non multum approbat, ut infra patet.

145 ibi magister **Nh.**

146 videtur [sed] scilicet **Nh.**

147 Cf., *supra*, 139.

148 *om.* confirmationem **Nh.**

149 *Rhet. Her.* I 3, 4.

150 de naracione et de exordio **Nh.**

151 inter] in **Nh.**

152 *om.* autem **Nh.**

153 querit **Nh.**

154 divisit in duo **Nh.**

155 sententie *agg. marg.* **R.**

156 posuit] pōit **Nh.**

157 queritur tertio] querit 3° (3° *corretto su 2°*) **Nh.**

158 dic **R**; dicens **Nh.**

159 ide **Nh.**

160 quia *agg. interl.* **R.**

«Ordo bifurcat iter»:¹⁶¹ postquam magister divisit doctrinam in partes, nunc tractat de singulis. Et facit quattuor,¹⁶² quia primo tractat de ordine sive dispositione, secundo de eloquutione, ibi: «Sit brevis aut longus»;¹⁶³ tertio de memoria, ibi: «Omnia que reperit»;¹⁶⁴ quarto de pronuntiatione, ibi: «In recitante sonent».¹⁶⁵ Circa primum duo facit, quia primo docet ordinate incipere, secundo docet ordinate progredi, ibi: «Principio varium».¹⁶⁶ Circa primum tria facit. Primo dividit ordinem in naturalem et artificialem, secundo subdividit artificialem,¹⁶⁷ ibi: «Ordinis est primus»;¹⁶⁸ tertio docet incipere secundum quemlibet¹⁶⁹ modum ordinis, ibi: «Ante fores igitur».¹⁷⁰

Dicit ergo primo quod duplex est ordo, scilicet naturalis et artificialis, et hoc est tum limite artis tum strata¹⁷¹ nature. Et quidem "linea strate est ibi dux, id est ordo naturalis ibi est ubi res¹⁷² et verba sequuntur eundem cursum."¹⁷³ Sed limite, scilicet artis, curritur si melior ordo locet posteriora prius et priora posterius. Sed in hoc nec posteriora¹⁷⁴ propter priorem locationem presumunt, id est presumptionis vitium non incurrunt,¹⁷⁵ nec priora propter posteriorem locationem incurrunt dedecus, ymmo sine lite capiunt alternas sedes et sic homines faceti sibi cedunt. Tamen ars callida ita debet vertere, id est transponere, quod non pervertat, id est non inepte ponat. Et hic ordo¹⁷⁶ artificialis est civilior sive pulcrior et melior quam naturalis,¹⁷⁷ quamvis preposterus sit".

161 V. 87.

162 et facit quattuor] sed **Nh**.

163 si brevis aut longus **Nh**. ♦ V. 737: «Sit (Sic *app.*) brevis aut longus» Faral.

164 omnia que recipit **Nh**. ♦ V. 1969: «Omnia quae repetit» Faral.

165 V. 2031.

166 V. 203.

167 *om.* secundo subdividit artificialem **Nh**.

168 V. 101.

169 secundum quemlibet] secundum [quodlibet] quemlibet **Nh**.

170 ante fores igitur] ante fores **Nh**. ♦ V. 112: «Ante fores operis» Faral. Cf. nota 184.

171 strāa **Nh**.

172 rex **Nh**.

173 est ubi... cursum *sottolineato in* **Nh**.

174 nec posteriora] ne po^{ia} (po^{ta}?) **Nh**.

175 incurrunt] incumbunt **Nh**.

176 hic ordo] sic [ordo] ord*o **Nh**.

177 *om.* quam naturalis **Nh**.

«Ordinis est primus»:¹⁷⁸ hic subdividit¹⁷⁹ ordinem artificialem dicens quod “primus ramus, id est ordo naturalis, est sterilis quia non dividitur, sed secundus, scilicet artificialis, crescit in octo ramos”, ut infra patebit. Unde subdit quod circa hoc videbitur¹⁸⁰ fortassis esse obscuritas et difficultas, ideo dicit ‘aer nubilus’, et ‘limes salebrosus’,¹⁸¹ id est asper et lapidosus et huiusmodi. Sed que est cura?¹⁸² “Certe sequentia verba sunt medici huius morbi et ibi invenies qua luce purges tenebras, quo pede transcurras salebras” et cetera.¹⁸³

«Ante fores operis»:¹⁸⁴ hic docet incipere secundum quemlibet dictorum¹⁸⁵ modorum et facit duo. Primo ponit¹⁸⁶ regulas de ordine artificiali, secundo ponit exempla tam¹⁸⁷ de naturali quam de artificiali, ibi: «Ut videant testes».¹⁸⁸ Circa primum ponit quattuor regulas secundum quattuor principales modos.

Primus est quando principium sumitur a fine, unde dicit quod “ante fores, id est in principio operis, pars que naturaliter erat prima expectet et finis ponatur loco eius. Et sic veneratio artis assumit humilem, scilicet finem, et tollit in altum, scilicet ad¹⁸⁹ principium”.

«Primus apex operis»:¹⁹⁰ ponit regulam de secundo modo qui est quando principium sumitur a medio. Unde dicit quod “primus apex, id est principium operis, non solum fulget a fine, sed etiam a medio, ita quod¹⁹¹ gloria principii est duplex, scilicet finis et medium, et hoc facit ars quasi quedam prestigiatrix, id est ioculatrix, ut, scilicet, res postrema¹⁹² fiat

178 *om.* ordinis est primus **Nh.** ♦ V. 101.

179 subdividit] hic magister subdividit **Nh.**

180 ut infra... videbitur] et circa hoc videtur **Nh.** ♦ Cf. v. 104: «videtur (videbitur *app.*)» Faral.

181 *om.* et limes salebrosus **Nh.**

182 Cf. v. 106: «Quocirca (Que cura *app.*)» Faral.

183 *om.* et cetera **Nh.**

184 ante fores **Nh.** ♦ V. 112: «Ante fores operis» Faral. Cf. nota 170.

185 predictorum **Nh.**

186 *om.* ponit **Nh.**

187 tam] dicta (?) **Nh.**

188 V. 155.

189 *om.* ad **Nh.**

190 V. 118.

191 ita quod] itaque **Nh.**

192 ut scilicet res postrema] ubi scilicet res postera **Nh.** ♦ Cf. v. 122: «Et facit ut fiat res postera prima» Faral.

prima et futura presens et huiusmodi”. Et quod subdit «Publica privata»,¹⁹³ ‘publica’ dicit de ordine naturali qui est communis et vulgaris, ‘privata’ dicit de artificiali qui est paucorum.

«Si pars prima»:¹⁹⁴ ponit regulam de tertio modo qui est quando sumitur proverbium. Unde dicit quod “si prima pars velit magis splendere non tangat thema descendendo ad aliquid contentum in ipso, sed¹⁹⁵ edat caput altius, id est elevetur supra thema, ad quoddam generale quod est proverbium sive sententia. Et nolit meminisse formam materie, id est non exprimat, sed spectet ad thema recta fronte et nichil dicat de themate, sed cogitet¹⁹⁶ inde, id est pertineat ad ipsum. Et iste modus sumendi principium est triplex secundum quod tres sunt partes¹⁹⁷ thematis, scilicet prima, secunda et ultima, iuxta quamlibet earum potest sumi sententia; sed tamen ipsa sententia quasi manet in tenebris¹⁹⁸ et si vocatur non audit. Nec omnibus se offert: invita venit et coacta”. Que omnia dicit autor per similitudinem significando difficultatem.¹⁹⁹

«Sic opus illustrant»:²⁰⁰ ponit²⁰¹ regulam de quarto modo qui est quando sumitur exemplum.²⁰² Et appellat hic ‘exemplum’ quod infra,²⁰³ inter colores, vocatur ‘similitudo’. Circa hoc ergo tria facit.

Primo regulam premitit dicens quod proverbia quidem²⁰⁴ illustrant opus sicut dictum est, sed et²⁰⁵ exempla non minus apte sedent²⁰⁶ in principio; et est²⁰⁷ eadem distinctio quia hic modus, sicut superior, dividitur in tres.²⁰⁸

193 V. 125.

194 V. 126.

195 sed] scilicet **Nh.** ♦ Cf. v. 128: «sed caput edat» Faral.

196 cogitet] dicat **Nh.**

197 partes] plante **Nh.** ♦ Cf. vv. 135-6: «Plantae sunt partes in themate prima, secunda, | Ultima» Faral.

198 Cf. v. 138: «in latebris (tenebris *app.*)» Faral.

199 difficultatem] facultatem **Nh.**

200 sic opus illustrant] sic opus **Nh.** ♦ V. 142: «Sic opus illustrant» Faral.

201 ponit] opus modo ponit **Nh.**

202 *om.* exemplum **Nh.**

203 *om.* infra **Nh.**

204 quidem] certe **Nh.**

205 et (*etiam?*) **R** (*inchiostro parzialmente evanito*); *om.* et **Nh.**

206 sedent non minus apte **Nh.**

207 *om.* est **Nh.**

208 tres] tres partes **Nh.**

Secundo ibi: «Comparat exemplis».²⁰⁹ Comparat predictos modos ad invicem, et dicit quod “venustas comparat,²¹⁰ id est assimilat, sola proverbialia exemplis, quasi dicat quod proverbialia et exempla in venustate sunt similia; alios autem²¹¹ modos incipiendi, scilicet duos²¹² artificiales prius dictos, ars quidem extulit, id est nobilitavit, sed istos, scilicet a²¹³ proverbio vel exemplo, pretulit quia meliores sunt et habent plus gravitatis et maturitatis. Illa vero priora predicta sunt etatis minoris et tenere, id est sunt quasi puerilia. Hic vero est via artior, id est difficilior, sed usus aptior”.

Tertio ibi: «Sunt ita principii».²¹⁴ Concludit numerum modorum sumendi principium artificiale²¹⁵ dicens quod primo “sunt tres, scilicet a fine, a medio et a proverbio,²¹⁶ et postea quartus²¹⁷ ab exemplo; et iste ultimus, sicut et penultimus, dividitur in tres. Et sic sunt octo rami quibus stilus superbit, id est magnificus efficitur”. Sed²¹⁸ hic dubitatur, eo quod Tullius aliter ponit distinctionem exordiorum. Dicendum est quod distinctio magistri est secundum partes thematis a quibus vel iuxta quas exordia sumuntur, ut a principio, medio vel fine. Distinctio vero Tullii est secundum fines seu effectus ad quos exordia sumuntur, ut puta ad reddendum auditores dociles, actentos vel benivolos, ut plenius patet per eundem in principio *Veteris et Nove Rethorice*.

«Ut videant testes»:²¹⁹ hic incipit²²⁰ exemplificare de omnibus modis sumendi principium et facit duo. Primo proponit thema, secundo exemplificat circa ipsum²²¹ ibi: «Exorditur eam».²²²

Dicit ergo primo: “ut oculi videant, id est ut quasi ad oculum pateant ea²²³ que auribus diximus, accipe pro themate fabellam que sequitur”. Et

209 V. 145.

210 *om.* et dicit... comparat **Nh.**

211 *autem*] etiam **Nh.**

212 incipiendi [st' d] scilicet duo **Nh.**

213 a] de **Nh.**

214 sunt ita principii studio **Nh.** ♦ V. 151: «Sunt ita principii, studio» Faral.

215 artificialem **Nh.**

216 a medio et a proverbio] medio et proverbio **Nh.**

217 quatuor **Nh.**

218 sed] secundum **Nh.**

219 ut videant testes] ut videant et cetera **Nh.** ♦ V. 155.

220 hic magister incipit **Nh.**

221 ipsum] primum **Nh.**

222 V. 158.

223 ut quasi... ea] ad oculum pateant **Nh.**

dicitur esse fabella propter fabulosa que in²²⁴ ea a poetis fuere permista, sed nobis sola hystoria sufficit, que talis est: Minos rex Crete filium suum Androgeum misit Athenas ad Studium, qui, dum optime proficeret²²⁵ et sapientissime se gereret,²²⁶ propter invidiam ab Atheniensibus interfectus est. Ob quam causam rex Minos contra Athenienses ivit et primo quidem ossedit quandam civitatem nomine Alcatoom²²⁷ in qua Nisus regnabat, cuius filia, nomine Scilla, exardescens amore Minois decapitavit patrem et caput portavit regi Minoi putans quod²²⁸ pro premio eam caperet uxorem.²²⁹ Minos vero horrens²³⁰ eam occidi fecit.²³¹ In hac²³² fabella prima pars est Minos, secunda mors²³³ pueri, finis confusio Scille.

«Exorditur eam»: ²³⁴ hic exemplificat predictum thema et sunt novem exempla. Unum²³⁵ secundum ordinem naturalem, alia octo secundum artificialem, ut patebit per singula. Dicit ergo primo quod “natura, id est naturalis ordo, exorditur dictam fabellam incipiendo a Minoi et dicendo sic: exceptis, id est iam susceptis a Minoi, dotibus Fortune, quarum copia affluit exundans quasi

224 que apparent (?) in **Nh**.

225 proficerit **Nh**.

226 gererit **Nh**.

227 althateon **Nh**. ♦ Divenuto re di Megara, Alcatoo restaurò le mura della città che, per tale motivo, è talvolta chiamata Alcatoe dai poeti (cf. Ferrari, A. *Dizionario di mitologia greca e latina*. Torino, 1999: cito dall'ed. Novara, 2008, 30), ad es. Ov. *Met.* VIII 8.

228 quod] ut **Nh**.

229 Per questa espressione cf. Plaut. *Trin.* 64: «nam ego nunc si ignotam [scil. uxorem] capiam, quid agam nesciam».

230 om. horrens **Nh**.

231 Secondo la versione dell'episodio normalmente tramandata, Scilla taglia non la testa, bensì il capello purpureo di Niso, causandone la morte: cf. almeno Graves, R. *I miti greci*. Milano, 2008²², 279-81. Trad. di: *Greek Myths*. London, 1955, e Ferrari, *Dizionario*, 500-1. Segnalo soltanto che il particolare del taglio della testa di Niso è presente anche, due secoli più tardi, nel *Viridarium* di Giovanni Filoteo Achillini (Guthmüller, B. «Il poema mitologico e il romanzo cavalleresco nel primo Cinquecento. Il mito alla ricerca di un genere». Alessio, G.C. (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana. Dal Medioevo al Rinascimento*. Brescia, 2005, 505-33: 518). Per il mito di Androgeo si vedano ancora Graves, *I miti*, 276, e Ferrari, *Dizionario*, 48, e per le sue diverse tradizioni, medievali in particolar modo, Stagni, E. «Testi latini e biblioteche tra Parigi e la valle della Loira (secoli XII-XIII). I manoscritti di Guido de Grana». Mazzoni Peruzzi, S. (a cura di), *Boccaccio e le letterature romanze tra Medioevo e Rinascimento = Atti del Convegno Internazionale "Boccaccio e la Francia"*. Firenze, 2006, 221-87: 260-72. Sull'uso del mito di Androgeo, Minosse e Scilla in altri commenti alla *Poëtria nova* si rinvia a Woods, *Classroom*, 58-60.

232 occidi... hac] fecit occidi et cetera in ha **Nh**.

233 minos secunda mors] minois secunda pars **Nh**.

234 V. 158.

235 exempla unum] exempla [secundum] unum **Nh**.

a torrente, natura serenat titulos Minois, id est clarificat gloriam eius alio nitore, quia²³⁶ corpus armat robore, ornat membra decore, ponit in eo aurum²³⁷ mentis, id est dat sapientiam,²³⁸ et argentum linguae, id est dat facundam eloquentiam²³⁹ et cetera". Et notandum²⁴⁰ quod magister utitur ista dictione, 'exceptis', pro 'susceptis', sicut et infra:²⁴¹ «Excipiente²⁴² thoro reges regnique potentes»²⁴³ et cetera. Posset etiam exponi: "Exceptis dotibus Fortune"²⁴⁴ id est preter dotes fortune, sed prima expositio melior videtur.

«Ars a fine rei»:²⁴⁵ exemplificat de principio artificiali sumpto a fine, id est dicens quod "ars, id est ordo artificialis, sic elicit ortum carminis a fine, id est confusione Scille, dicendo sic:²⁴⁶ seditio sive proditio Scille seduxit, id est male duxit, Scillam; eodem vulnere lesa fuit, scilicet occisione, quo lesit. Nam,²⁴⁷ quia patrem prodidit,²⁴⁸ perdidit optatam rem,²⁴⁹ id est coniugium Minois, et quia damnum intulit simile damnum²⁵⁰ incurrit. Et sic fraus in autorem simili pede, id est simili modo, reversa est". Et nota quod hec dictio, 'autorem', ponitur hic in feminino, nam est communis generis.

236 quia] quasi **Nh**.

237 polit in eo aurum **R**; decore[t] ponit in eo contrarium **Nh**. ♦ Non è semplice la scelta fra la lezione di **R**, 'polit', e quella di **Nh**, 'ponit': la prima può essere considerata *difficilior*, ma rispetto alla spiegazione del verbo in questione offerta da Bartolomeo, ovvero «id est dat sapientiam, et argentum linguae, id est dat facundam eloquentiam», appare più congruente 'ponit'. Va altresì considerato che nei versi della *Poetria nova* qui considerati 'polit' è presente, ma in riferimento non ad 'aurum mentis', né ad 'argentum linguae': «*simul excoquit aurum | Mentis et argentum linguae; polit omnia plene, | Moribus infuso miro dulcore*» (vv. 163-5). È dunque plausibile che, per un refuso, in **R** sia stata scritta la parola 'polit' sia perché assai simile a 'ponit', sia perché presente all'occhio e alla mente del copista in quanto contenuta nei versi oggetto di commento.

238 dat perfectam sapientiam **Nh**.

239 facundiam et elloquentiam **Nh**.

240 nota ? **Nh R**.

241 sicut et infra] sic et cetera **Nh**.

242 excipiete (-c- agg. interl.) **R**.

243 V. 624.

244 dotibus fortune exceptis **Nh**.

245 V. 167.

246 om. sic **Nh**.

247 quo lesit nam] quod fecit natura **Nh**. ♦ Cf. vv. 168-9: «*eodem | Vulnere laesa fuit quo laesit*» Faral.

248 Cf. v. 169: «*quaeque parentem (quia patrem app.)*» Faral.

249 optatam rem perdidit **Nh**.

250 simili damno **Nh**. ♦ Cf. vv. 170-1: «*et, quia damnum | Intulit, in simili damno stetit*» Faral.

«Possumus a medio»: ²⁵¹ exemplificat de principio sumpto a medio, scilicet ab Androgeo, sic: “livor, id est invidia Atheniensium, speculatus animum sapientem ²⁵² et annos iuveniles Androgei, incipit esse miser ille livor, id est illi invidi fiunt miseri et dolorosi propter successus bonos Androgei et, propter laudem ipsius, deprimitur ille livor et ideo nititur in eius mortem et, propter animum ²⁵³ virtuosum eius, ²⁵⁴ molitur in annos, id est contra vitam”.

«Ipsi principio»: ²⁵⁵ exemplificat ²⁵⁶ de modo sumendi proverbium iuxta principium et ponit plura proverbia que possunt dici plura principia vel quod omnia simul sint loco unius principii. Et conveniunt Minoi sic: “Quod magis optatur, magis effluit. Omnia promittunt lapsum et prospera cuncta sunt proxima ruine”. Supple: sicut ²⁵⁷ contigit Minoi de ²⁵⁸ optato filio quem amisit.

«Ad medium poterit»: ²⁵⁹ exemplificat de proverbio ad medium, id est ad mortem Androgei. Sic: “Pessima res est ²⁶⁰ livor et est mortale venenum, ad mala bonus, scilicet quia est studiosus ad inferendum mala, et contra bona est malus: ²⁶¹ malum precogitat et postea effundit”, scilicet ut Athenienses fecerunt Androgeum occidendo.

«Finis in hac verbi»: ²⁶² exemplificat de proverbio ad finem sic: “Lex est equa quod dolus referiat dolosum et habeat regressum unde fuit egressus”, scilicet prout contigit ipsi ²⁶³ Scille.

«Principio servit»: ²⁶⁴ exemplificat de exemplo ad principium sic: “Contingit quod sub aere leto, id est tempore grato, ab incauto, id est ex ²⁶⁵

251 V. 173.

252 speculatus animum sapientem] speculavit sapienter **Nh.** ♦ Cf. v. 174: «*Androgei livor animum speculatus*» Faral.

253 Cf. v. 179: «*proprios (propter app.) animum*» Faral.

254 *om.* eius **Nh.**

255 V. 180.

256 exemplificat] explicat **Nh** (*forse appena percettibile un segno abbreviativo su -x-: explicat*).

257 sic **Nh.**

258 minoi regi de **Nh.**

259 V. 185.

260 *om.* est **Nh.**

261 malus] mal **Nh.** ♦ Cf. v. 187: «*Ad mala sola bonus, contra bona sola malignus*» Faral.

262 V. 190.

263 ipsi] illi **Nh.**

264 V. 193.

265 *om.* ex **Nh.**

improviso, furit tristis aura, id est malum tempus, et sole prius existente²⁶⁶ sereno nubilus aer venit". Supple:²⁶⁷ sic contigit Minoi.

«Exemplum medii»: ²⁶⁸ de exemplo ad medium dicit sic: "Contingit quod²⁶⁹ contra semen iactum, alumnum nutricis terre, lolium malignatur et obviat ne fructificet", sicut invidi fecerunt²⁷⁰ contra Androgeum.

«Sic sumpto simili»: ²⁷¹ de exemplo ad finem dicit sic: «Sepe sagittantem didicit referire sagitta» et cetera, scilicet²⁷² sicut contigit Scille. Et nota quod predicta sumptio proverbiorum et exemplorum potest apte²⁷³ fieri etiam per totam orationem. Et si sumas proverbium erit color qui dicitur sententia, si sumas exemplum erit color qui dicitur similitudo.

«Principio varium»: ²⁷⁴ postquam magister docuit ordinate incipere, hic docet ordinate progredi. Et circa hoc tria facit. Primo distinguit modos procedendi dicens quod "postquam ars nostra dedit multiplicem modum principiorum distinctis methodis, id est regulis, te vocat progressus, cuius duo sunt modi: unus est longando, alter breviando".²⁷⁵ Ideo dicit quod "est via lata vel arta. Item est fluvius vel rivus et uterque non absque labore, unde si vis bene duci committe te certe doctrine suscripte²⁷⁶ que dicit tibi ea que conveniunt utrique²⁷⁷ modo".

Secundo ibi: «Formula materie». ²⁷⁸ Ostendit quomodo materia possit disponi ad dictos²⁷⁹ modos, dicens²⁸⁰ quod "sicut cera que primo est dura

266 existente prius **Nh**.

267 supple] -le aggiunto da penna più sottile che ha pure in parte ripassato -pp-: forse in seguito a evanescenza dell'inchiostro.

268 V. 196.

269 om. quod **Nh**.

270 invidi athenienses fecerunt **Nh**.

271 V. 200.

272 om. et cetera scilicet **Nh**.

273 acte **Nh**.

274 V. 203.

275 alter est breviando **Nh**.

276 substricta **Nh** (-st- di lettura incerta a causa di una macchia).

277 utrique **Nh**.

278 V. 213.

279 dictos (?) **Nh**.

280 dicit **Nh**.

ad ignem mollescit, ita materia prius²⁸¹ dura est, sed si sedula cura igniat²⁸² ingenium faciet eam mollescere ad quicquid volet sive ad amplificandum²⁸³ sive ad breviandum”.

Tertio ibi: «Si facis amplum».²⁸⁴ Prosequitur de dictis modis et primo de modis longandi, secundo de modis breviandi, ibi: «Si brevis esse velis».²⁸⁵ Ponit ergo prius modos longandi qui sunt octo, ut patebit. Primus est quando una et eadem sententia variatur et profertur diversimode ita quod presumpta, id est ea que fuerunt²⁸⁶ prius sumpta iterum resumantur²⁸⁷ in pluribus clausulis. Si²⁸⁸ queris exemplum actende hic ad verba magistri quia docendo²⁸⁹ hunc modum ipse idem facit exemplum. Dicit enim quod «sententia cum sit | unica, non uno veniat contenta paratu».²⁹⁰ Postea dicit idem sic:²⁹¹ «variet vestes».²⁹² Deinde iterum dicit²⁹³ idem sic: «mutatoria sumat»²⁹⁴ et cetera. Et eodem modo potes videre usque ad finem huius capituli. Vel, si placet, accipe illud Virgilii primo *Eneidos*:²⁹⁵ «Quem si²⁹⁶ fata virum servant, si vescitur aura | etherea nec adhuc crudelibus occubat²⁹⁷ umbris».²⁹⁸ In omnibus predictis dicitur “Si²⁹⁹ vivit”. Et iste modus potest reduci ad colorem expolitionis vel interpretationis. Nam si uni orationi

281 prius] primitus **Nh.** ♦ Cf. vv. 213-15: «Formula materiae, quasi quaedam formula cerae | Primitus est tactus duri: si (sed *app.*) sedula cura | Igniat (igneat *app.*) ingenium» Faral.

282 igneat **Nh.** ♦ Cf. nota 281.

283 ampliandum **Nh.**

284 In **Nh** *sottolineato soltanto* facis amplum. ♦ V. 219.

285 V. 690.

286 ea que fuerunt] illa que fuerant **Nh.**

287 resumuntur **Nh.**

288 si[c] **Nh.**

289 dicendo **Nh.**

290 Vv. 220-1.

291 sic] si **Nh.**

292 V. 222.

293 dicit iterum **Nh.**

294 mutatoria sumant **Nh.** ♦ V. 222: «mutatoria sumat» Faral.

295 eneide **R.**

296 sic **Nh.**

297 ocupat **Nh.**

298 Verg. *Aen.* I 546-7: «Quem si fata virum servant, si vescitur aura | aetheria neque adhuc crudelibus occubat umbris».

299 dicitur si] dicit [sua (?)] si **Nh.**

addam aliam³⁰⁰ que idem valeat, erit expolitio, ut in predictis exemplis. Si vero addam verbum pro verbo erit³⁰¹ interpretatio, ut si de Christo³⁰² dicam quod³⁰³ sanavit vulnera, lavit sordes et³⁰⁴ amovit culpas.³⁰⁵

«Est gradus ulterior»:³⁰⁶ ponit secundum modum ampliandi dicens quod³⁰⁷ est quando loco unius dictionis ponitur sermo, id est plures dictiones; “nec tuus sermo perambulet,³⁰⁸ id est cito ambulet, in ipsa re, id est in uno nomine rei, sed circueas eam. Et breve verbum cedat et oratio sit³⁰⁹ heres eius, id est loco eius”. Et hic est color qui dicitur circuitio qui et dividitur in tres eo quod res includitur nomine vel verbo vel utroque et sic poterit poni sermo loco nominis vel verbi vel utriusque. De hoc etiam habes exemplum hic in lictera³¹⁰ magistri et maxime ubi dicit «rem circueas»;³¹¹ deinde loco huius verbi, ‘circueas’, dicit «longis ambagibus ambi»³¹² et loco³¹³ huius nominis, ‘rem’, dicit: «Quod breviter dicturus eras».³¹⁴ Si queris³¹⁵ aliud exemplum, ecce: si velim³¹⁶ dicere ‘Deus’, loco huius nominis, ‘Deus’, dicam ‘summa Dei virtus’. Si velim dicere ‘creavit’, dicam “In esse produxit”. Si velim ponere loco utriusque dicam “Summa Dei virtus mundum produxit

300 aliam] alique **Nh.**

301 verbo [ut de x (?)] erit **Nh.**

302 de christo si **Nh.**

303 om. quod **Nh.**

304 om. et **Nh.**

305 Si tratta dell'esempio di *interpretatio* proposto da Goffredo ai vv. 1173-4: «*Haec sua mors animae sanavit vulnera, lavit | Sordes, amovit culpas*».

306 est gradus ulterior] est gradus **Nh.** ♦ V. 226: «Est gradus ulterior» Faral.

307 dicens quod] qui **Nh.**

308 preambulet **Nh.** ♦ Cf. v. 231: «nec sermo perambulet (preambulet *app.*) in re» Faral.

309 sic **Nh.** ♦ Cf. vv. 235-6: «quando breve verbum | Cedit, ut ipsius oratio longa sit heres» Faral.

310 lictura **Nh.**

311 V. 232. «rem circuiens (circulas; circumeas *app.*)» Faral.

312 V. 232.

313 et deinde loco **Nh.**

314 V. 233.

315 queras **Nh.**

316 ecce si velim] si velis **Nh.**

in esse".³¹⁷ Et de³¹⁸ hoc colore circuicionis etiam habetur infra in capitulo³¹⁹ «Dicturus: Studui». ³²⁰

«Tertius est graduus»: ³²¹ ponit tertium modum ampliandi, scilicet per³²² comparationem. Et circa hoc duo³²³ facit. Primo inducit³²⁴ ipsum dicens quod "tertius modus est comparatio sive assimilatio, que fit dupliciter, scilicet aperte et occulte". Secundo ibi: «Respice quedam». ³²⁵ Prosequitur de partibus comparationis³²⁶ et primo de ea que fit aperte, dicens quod "sicut videmus quedam mundana que satis lepide, id est bene, coniunguntur, et tamen sunt ibi quedam signa que manifestant modum iuncture, ita³²⁷ collatio sive comparatio que fit aperte est in³²⁸ simili specie, quia signa revelant eam: et³²⁹ sunt tria signa, scilicet 'magis', 'minus' et³³⁰ 'equaliter' sive 'sicut', 'quasi', 'plus' et 'huiusmodi'". ³³¹ Et ad hunc modum reducas omnem orationem ubi sunt dicta adverbia vel etiam ubi est quodcunque comparativum, ut si, volens³³² dicere "Erat candidus", dicam «candidior nivibus, tunc cum cecidere recentes»³³³ et cetera. Et de ista aperta

317 Segnalo che dei due esempi forniti nel *Candelabrum* di Bene da Firenze per illustrare la *circumitio*, il primo - ripetuto tal quale nel *Cedrus Libani* di Bono da Lucca, pars prior, XXV 4: Vecchi, G. (a cura di). *Magistri Boni Lucensis Cedrus Libani*. Modena, 1963 - ha per protagonista Cristo: «'Christi misericordia nos salvavit', id est Christus misericors; et: 'Ira Domini est timenda', id est Dominus iratus» (*Candelabrum* II 41 3).

318 de *agg. interl.* **Nh.**

319 habetur infra in capitulo] habetur in capitulo illo quod dicit **Nh.**

320 V. 1022.

321 V. 241.

322 *om.* per **Nh.**

323 -o di incerta lettura per evanescenza dell'inchiostro in **R.**

324 induxerit **Nh.**

325 V. 242.

326 comparationis] eius **Nh.**

327 iuncture ita] iuntuere id est **Nh.**

328 est in] id est [similis] in **Nh.**

329 et] quia **Nh.**

330 *om.* et **Nh.**

331 Cf. v. 246: «Tria sunt haec signa: magis, minus aequae».

332 volens] cum (*agg. marg.*) volens **R.**; cum voles **Nh.** ♦ Non semplice si presenta la scelta per l'editore in questo caso. Si potrebbe mantenere la lezione di **Nh.**; tuttavia, in tal caso, il passaggio dalla seconda alla prima persona (reducas... voles... dicam) non rispetterebbe quello che sembra essere l'*usus* del commentatore nella porzione di testo qui edita.

333 tum cum recidere recedens **Nh.** ♦ *Ov. Am.* III 5, 11: «candidior niuibus, tum cum cecidere recentes»: Kenney, E.J. (edidit brevis adnotatione critica instruxit). *P. Ovidi*

comparatione³³⁴ habes exemplum in lictera,³³⁵ videlicet quando dicit quod³³⁶ comparatio aperta est similis rebus³³⁷ lepide iunctis, sed signa revelant iuncturam.³³⁸

Secundo ibi: «Que fit in occulto».³³⁹ Agit de comparatione occulta et³⁴⁰ circa hoc duo facit. Primo docet quomodo fiat dicens quod “comparatio occulta non venit indice signo sicut superior, sed quasi³⁴¹ sit nata de themate. Apparet quasi sit intus et vere non est; sic³⁴² fluctuat hic et ibi”.³⁴³ Et hoc fit³⁴⁴ per verba transumptive posita, ut si dicam «dentes nivei» et similia ut habes plura exempla infra cum de transumptione agitur.³⁴⁵

Nasonis: Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris. Oxonii, 1961.

334 comparationis **Nh.**

335 littura **Nh.**

336 quod quando dicit **Nh.**

337 rebus *di incerta lettura a causa di una macchia in* **Nh.**

338 Il riferimento è ai vv. 242-6.

339 V. 247.

340 occulta [inoculo] et **Nh.**

341 quasi] quando **Nh.** ♦ Cf. v. 251: «quasi sit de themate nata» Faral.

342 sicut **Nh.**

343 Cf. vv. 254-5.

344 fit] facit **Nh.**

345 habes... agitur] habemus plura exempla **Nh.** ♦ Infatti l'esempio «dentes nivei» compare al v. 775 fra quelli della *transumptio*.

Le *poetriae* del medioevo latino

Modelli, fortuna, commenti

a cura di Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio

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

Maurizio Perugi

(Université de Genève, Suisse)

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

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

1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20 Carruthers, *The Craft*, 142.

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

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

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

3

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

31 Martini, *Marino*, 19-20.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

AD CAELIAM

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7

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

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

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

98 Curtius, *Europäische Literatur*, 291.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9

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

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

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

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

Aliquando versum nominibus tantum perficere gratum est, ut
Fortunatus:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le *poetriae* del medioevo latino

Modelli, fortuna, commenti

a cura di Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio

La construcción retórica de los discursos en el *Laborintus* de Everardo el Alemán

Carolina Ponce Hernández

(Universidad Nacional Autónoma de México, España)

Abstract Eberhard the German's *Laborintus* is one of the *artes poetriae* that has been influenced by Geoffrey de Vinsauf's *Poetria nova*. In line with Geoffrey de Vinsauf's teaching on prosopopoeia, i.e. one of the most important figures that an author must use, in the first 252 lines of his *Laborintus* Eberhard the German introduces at least four discourses in which Nature, Fate/Fortune, Philosophy and Grammar expose and argue their importance in man's life. The analysis of both the reasons and actions and the form in which they are exposed (elocution) contains the author's vision of the universe and opposes positive and negative things (*res*), which are represented by rhetorical elements such as *docere*, *commovere* and *persuadere*. Such elements can define the essential role the knowledge of grammar, rhetoric and philosophy plays in the education and salvation of men.

Keywords Rhetoric. Politic discourse. *Laborintus*. Allegory. Humanism.

Sin lugar a dudas las artes poéticas de los siglos XII y XIII, sobre todo la *Poetria nova* de Geoffroi de Vinsauf¹ y el *Laborintus* de Everardo el Alemán, deben ser estudiadas a la luz de las recientes investigaciones sobre lo que la disciplina gramatical significaba en el periodo medieval, para entender cómo de las transformaciones que se fueron dando durante la baja Edad Media surgió la ineludible necesidad académica de elaborar obras actualizadas, dirigidas especialmente a la creación poética.

Desde la aparición en 1974 de la obra de Murphy, *La retórica en la Edad Media*, hasta nuestros días se ha desarrollado una serie de investigaciones y publicaciones en torno al tema, y en los tiempos cercanos sin duda autores como Martin Camargo, Rita Copeland, Peter Dronke, Douglas Kelly, Marjorie Curry Woods, etc.² han señalado con detalle la amplitud que tenía

1 Geoffroi de Vinsauf. *La poética nueva*. Presentación y trad. de C. Ponce Hernández. México, 2000.

2 Copeland, R. *Rhetoric, Hermeneutics and Translation in the Middle Ages Academic Traditions and Vernacular Texts*. Cambridge, 1991. Copeland, R.; Sluiter, I. (eds.). *Medieval Grammar & Rhetoric: Language Arts and Literary Theory, AD 300-1475*. Oxford, 2009. Dronke, P. *The Medieval Poet and His World*. Rome, 1984. Dronke, P. «Medieval Rhetoric». *Literature and Western Civilization*, vol. 2. *The Mediaeval World*. Ed. by D. Daiches and A. Thorlby, Lon-

la enseñanza de la gramática, dentro de la cual se revisaban no sólo los aspectos descriptivos de la lengua latina, sino que además entraban, a través de la *ennarratio poetarum*, a una preceptiva que sumaba los campos propios de la retórica y de la poética, lo que dio como resultado que las llamadas artes poéticas sean documentos riquísimos para la investigación de las disciplinas del lenguaje.

Más aún, los autores, aunque continuaban con las líneas de un conjunto de tradiciones clásicas sobre las cuestiones teóricas, ofrecieron a través de su propia creación literaria tres perspectivas programáticas importantísimas. La primera corresponde a la producción de textos ejemplares o modélicos que abrazan las influencias de los escritores de la antigüedad, pero sobre todo imponen las formas de composición literaria de sus predecesores y contemporáneos medievales, con lo cual construyen una cadena en que se unen de manera coherente y vigorosa los distintos factores antiguos y medievales.

La segunda es presentar una nueva visión de la gramática, de la retórica y de la poética que no sólo fuera descriptiva, como de manera general, anteriormente había ocurrido, sino que tuviera el carácter preceptivo que Murphy identifica en la tradición retórica Medieval.³ Esta preceptiva estaba encaminada a establecer una nueva codificación (recodificación); lo que Josep Luis Martos explica muy bien cuando dice que tal preceptiva nace de «una crisis poética que afecta al contexto latino [...] y al de la literatura románica»,⁴ y cuyo objetivo era encontrar la solución pedagógica que proveyera los elementos necesarios, dentro de una nueva realidad lingüística, para la creación de una literatura que respondiera a su momento.

La tercera perspectiva, que está muy ligada a la anterior, atiende a la exposición de su propio momento histórico, y es por ello que en los poemas de estos teóricos podemos encontrar la representación de todo su mundo, tanto con críticas como con reivindicaciones, plenas de información y de postulaciones personales sobre los asuntos fundamentales de su contexto. De ahí sus posiciones ideológicas y doctrinarias, su acercamiento u

don, 1973. Kelly, D. *The Arts of Poetry and Prose*. Turnhout, 1991. Kelly, D. «The Scope of the Treatment of Composition in the Twelfth- and Thirteenth. Century Arts of Poetry», *Speculum*, 14, 1966, 261-78. Kennedy, G. *Classical Rhetoric, and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. London, 1999. Woods, M.C. «Some Techniques of Teaching Rhetorical Poetics in the Schools of Medieval Europe». Enos, T. (ed.), *Learning from the Histories of Rhetoric. Essays in Honor of Winifred Bryan Horner*. Carbondale; Edwardsville, 1993, 91-113.

3 Murphy, J.J. *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*. México, 1986, 9. Trad. esp. de *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley; Los Angeles; London, 1974.

4 Martos Sánchez, J.L. «Eberardo el Alemán y la crisis poética». *Revista de poética medieval*, 11, 2003, 41-52 (47).

oposición a diferentes escuelas filosóficas; su rechazo a ciertas actitudes eclesiásticas incluso a las conductas de los papas; su análisis de los hechos históricos o de las situaciones de la vida cotidiana, etc.

En el *Laborintus* de Everardo el Alemán, de mediados del siglo XIII (después de 1234, antes de 1280), se encuentran las tres perspectivas anteriores a lo largo de toda su obra; las cuales, en este trabajo, se verán entendidas de manera específica en la creación poética de los discursos que pronuncian la *Natura parens*, la Fortuna, la Filosofía, la Gramática y la Poesía, aclarando que de esta última se desprende otro discurso, el propio de la Elegía.

En realidad, desde un punto de vista muy amplio, casi todo el *Laborintus* es un discurso pronunciado por Poesía y dirigido, si atendemos al texto, a un lector en general;⁵ pero si atendemos a la intención, dirigido a los maestros de gramática, de retórica y poética. Del discurso puede extraerse una serie importante de preceptos encaminados a la enseñanza de la elaboración poética, los cuales comprenden la parte más amplia del texto, lo que llamaríamos el cuerpo de la obra (que va de los versos 269 al 834, a los cuales se añade todo lo que corresponde a la versificación rítmica, v. 991 en adelante); es lógico que esta parte preceptiva, de manera especial estaba dirigida a los alumnos.

Ahora bien, cuando leemos el *Laborintus*, nos preguntamos quién es el narrador de este discurso, porque podría parecernos que es Everardo, el autor y maestro quien narra el contenido de la obra; y si bien es cierto que hay algunos momentos en que Everardo mismo toma la palabra, sin embargo, la mayor parte del texto, incluyendo la preceptiva poética, es narrada por seis oradoras a las que el autor les da la palabra, las cuales son personificaciones de conceptos y de disciplinas: *Natura parens* (vv. 15-40: 36 vv. en total), Fortuna (vv. 83-118: 36 vv. en total), Filosofía (vv. 129-75: 47 vv. en total), Gramática (vv. 194-252: 59 vv. en total), Poesía (vv. 265-834: 570 vv. en total + vv. 991-1005: 15 vv. en total), Elegía (vv. 839-990: 152 vv. en total).

Al principio de la obra *Natura* expone en su discurso el destino de la vida del hombre, la vida del propio Everardo:

Exhorret Natura parens dum matris in alvo
 Elimat miseri parvula membra viri.
 Si sub membrana praesentit membra magistri,
 Interrumpit opus officiosa suum;
 Inspirat, dicit: «Operis lex pauset in isto!
 Exopto mea sit desidiosa manus.
 Si me non alia regeter lex quam mea, vellem

5 Everardo el Alemán. *Laborintus*. Ed., introd., trad. y notas de C. Ponce Hernández. México, 2011, v. 10: «Mendis lectore compatiente meis»; y en los versos finales del *Laborintus* dice: «Lector, condoleas, Everardi carminis ulla | Si cariem videas. Vigilet correctio lie mae, | Dormiat invidiae detractio: nemo beatus | Ex omni parte. Mala sunt vicina petendis».

Inceptum limae deseruisse meae.
Sed Natura jubet naturans ne manus illic
Cesset ubi fuerit materiale bonum;
Et quia lege regor regis, quia legor ab Alto,
Consummabit opus linea nostra suum.
Me tua Parca vocat: tibi non vult parcere; filum
Jam novit; nostras arguit illa moras.
Nasceris ergo, miser; misero tibi signa figurant
Sidereusque vigor officiale malum.⁶

Everardo, nutrido de la prosopopeya y la alegoría antiguas y medievales,⁷ elaboró su obra también como una alegoría, cuyos personajes prosopopéyicamente son la Naturaleza, la Fortuna, la Filosofía, la Gramática, la Poesía y la Elegía, cada una de las cuales expone su visión del mundo y sus valores, e imparte sus conocimientos a los hombres, como discípulos que deben aprender los preceptos con los que puedan vencer las adversidades que en todo momento se les presentan.

De acuerdo con el pensamiento de Everardo, heredero en buena medida de Bernardo Silvestre y de Allan de Lille, comprendemos que sea Elegía la camena de la Poesía triste, la que le ordene escribir su obra, y también que desde el principio de la obra la prosopopeya de *Natura parens* se horrorice cuando «en el vientre de la madre | lima los párvulos miembros de un varón mísero», que en este caso se trata de los miembros de una maestro que además es un maestro de gramática, retórica y poética.

Si Naturaleza en su discurso se queja de tener que hacer esa labor, no obstante, ordenada por la ley de Dios, continúa su obra, esto es, formar al hombre. La razón que da es que hay un buen material (*materiale bonum*), con lo que Everardo nos ofrece una postura humanista en el momento que rescata al hombre al considerarlo buena materia. Justamente entonces, con todo el pensamiento chartrense, Naturaleza hace toda la revisión del universo para encontrar en las estrellas cuál es el destino del maestro que está por nacer, y de nuevo se presenta la angustia al ver los males que enfrentará ese hombre, al que toda la energía del cielo le profetiza una continua labor sin posibilidad de enriquecimiento. ¿Cuáles son esas labores? El estudio continuo de los libros, que corresponden a su formación en el *trivium* y en el *cuadrivium*, pero de manera muy especial aquellos que corresponden a la gramática y a la poesía. En medio de llantos el hombre nace.

La personificación de Naturaleza pronuncia un discurso que impone sobre el mísero hombre todo el poder del universo, porque los signos del zodiaco y el vigor sideral, esto es las fuerzas cósmicas, conforman y dan

6 Everardo el Alemán, *Laborintus*, vv. 11-26.

7 Cicerón, Estacio, Claudiano, Marciano Capella, Bernardo Silvestre, Alan de Lille, etc.

figura a sus males⁸ desde que está en el útero de su madre, antes del momento de su nacimiento, más aún, Naturaleza afirma que en la frente de los hombres está impresa la labor que corresponde a cada uno; en el caso de Everardo⁹ la marca es la de los catones y los donatos.¹⁰

En segundo lugar, como si entrara a una escena de una obra teatral cuyo tema es la vida y el destino de la vida del ser humano, se presenta la Fortuna, clásico elemento medieval, quien le da oportunidad a Everardo de explicar por qué en este espacio del mundo muchas veces los malos son poderosos y ricos y los buenos son débiles y pobres. El juego de antónimos, oposiciones y contrarios gobierna el discurso de Fortuna, ciega y que como ciega puede elevar a los ciegos y abatir a los videntes, nutrir a los degenerados y desprestigiar a los buenos.¹¹ Todos los acontecimientos humanos caen bajo su dominio, y alarga y retira su mano de manera inconstante; afirma que «Summa mihi requies est inconstantia; sphaerae | Est in continua mobilitate fides».¹² Con todo desenfado Everardo pone en su boca, haciendo una crítica mordaz de su tiempo, que gracias a ella florecen todos los que saben pervertir,¹³ todos los que saben enriquecerse con los males ajenos, todos los que complacen aduladoramente a los importantes; y en consecuencia Fortuna, haciendo alarde de su poder, dice: «Gaudia post fletum, post gaudia semino luctum, | Post lucem tenebras, post tenebrosa jubar».¹⁴

Este discurso de Fortuna, relacionado con el de Naturaleza ofrece una visión fatídica y adversa del hombre, quien parece envuelto y casi incapaz

8 Everardo el Alemán, *Laborintus*, vv. 25-6: «Nascersis ergo, miser; misero tibi signa figurant | Sidereusque vigor officiale malum».

9 Everardo el Alemán, *Laborintus*, vv. 67-72: «Primi versiculi sed cernit grammata, primam | Quae sibi turba viam discipularis habet; | Donatos vertit, lacrimarum fonte fluentes, | Qui dantur pueris post elementa novis; | Ille tenet parvos lacerata fronte Cathones: | Illos discipuli per metra bina legunt».

10 Es decir, las obras de Elio Donato, gramático latino del siglo IV maestro de san Jerónimo. Además de su gramática dividida en *Ars minor* y *Ars maior*, escribió comentarios a la obra de Virgilio que se conocen a través de Servio, que fue comentarista de Donato. Donato comentó también a Terencio, pero fue alrededor de 1472 que se encontró el ms. príncipe de esta obra. Los *Dísticos de Catón* o *Disticha Catonis*, especie de sentencias morales presentadas cada una en dos hexámetros.

11 Everardo el Alemán, *Laborintus*, vv. 117-18: «Ecce caeca probor, quia caecos tollo, videntes | Deprimo, degeneres nutrio, sperno bonos».

12 Everardo el Alemán, *Laborintus*, vv. 101-2.

13 Everardo el Alemán, *Laborintus*, vv. 107-16: «Florent qui jaculis linguae pervertere causas | Justas, injustas justificare sciunt. | Florent quos ditat infirmae pulsio venae, / Urinae sedimen sterculeusque color. | Florent hypocritae, sapientum simia, trunco | Qui faciunt umbram, quos ligat aeris amor. | Florent faex hominum scurrae, quos curia lactat, | Qui dominis linguae garrulitate placent. | Florent palpones, quorum sub melle venenum | Lingua parit, miseros proditione premit».

14 Everardo el Alemán, *Laborintus*, vv. 99-100.

de vencer tantas fuerzas imperiosas que lo rodean. Pero a manera de refutación y de contrargumentación, Everardo va a presentar los discursos de Filosofía, Gramática y Poesía. Como introducción a ellos, en diez versos, Everardo, con un alarde de sus conocimientos científicos procedentes de la escuela de Chartrés explica lo que llamaban la triple celda del conocimiento, que tiene su sede en el cerebro, y que se encarga de la memoria, razón e imaginación; ahí está la raíz de todo el conocimiento que habrá de surgir después de la impresión de los sentidos sobre ellas; por lo tanto, desde este momento de tránsito, la alegoría tomará el camino propiamente humanístico, pues deja atrás las palabras de Naturaleza y de Fortuna para adentrarse en el discurso propio de las artes, disciplinas o ciencias, cuya la reina es Filosofía.

La Filosofía llama y presenta a sus siete hijas que corresponden al *curriculum* medieval, el *trivium* y el *cuadrivium*; dice que son la progenie segura del buen Padre que dará los frutos con todos sus dones: «Estis progenies, inquit, mea fida, parentis | Obsequiis fructus exhibitura boni» (v. 129), esto es, el conocimiento es un camino seguro que comprende todas las gracias que Dios entrega al hombre. Filosofía acepta que toda la luz con que ilumina sólo puede proceder de la suma de luces de cada una de las disciplinas liberales.

En seguida Filosofía trata a cada una de ellas: la primera, con sus pechos llenos de leche es Gramática, que alimenta a todas las demás,¹⁵ «liga correctamente | las partes del sermón y formula las figuras y los tropos. | De esta chispa brilla hasta lo alto la luz de la antorcha».¹⁶ Gramática hace que florezca la juventud, que la labrusca se transforme en vid y la hierba en mies.¹⁷ Aparece después la Retórica¹⁸ que enseña las partes del discurso, los elencos, los tópicos y las máximas; trata de las razones civiles, enseña cuáles son las cuestiones y cuáles son los géneros de las causas. Luego continúa con el resto del *trivium* y el *quadrivium*, pero cierra su discurso de manera circular regresando a enfatizar la importancia de Gramática y del maestro de gramática.

Puesto que Filosofía ya presentó a Gramática, en ese punto Gramática toma la palabra y emprende un discurso de 59 versos, dirigidos a su minis-

15 Everardo el Alemán, *Laborintus*, vv. 143-5: «Simplicium modum generat, conglutinat apte | Sermonis partes, scema tropumque facit. | Ex hac scintilla lumen facis enitet alte».

16 La antorcha es la Filosofía.

17 Everardo el Alemán, *Laborintus*, vv. 146-54: «Ex hoc seminio pullulat alta seges, | Ex hac radice ramosa supervenit arbor, | Ex hoc fonticulo rivus abundat aquae. | Prima ministerio vernat soror, absque ministro | Ferre ministerium non valet illa suum: | Huic, quem fata vocant, concedite militet ejus | Militiae, quae dant sidera signa ferat, | Excolat in vitem labruscam, transferat herbam | In messem, faciat fructificare rubum».

18 Everardo el Alemán, *Laborintus*, vv. 159-62: «Ignorans atomos sermonis, quid sit elenchus | Nesciet, aut quae sit maxima, quidve locus; | Quo sit civilis ratio depicta colore | Nesciet, aut quae sit quaestio quidve genus».

tro, el maestro, aconsejándole que debe estudiar y aprender todo aquello con lo que domine su materia. Pero que al mismo tiempo debe analizar a sus alumnos teniendo en consideración la diferencia de edades, de capacidades, de habilidades, de caracteres que cada uno de ellos presente; allí Everardo hace un recuento de preceptiva didáctica y pedagógica y un abreviado tratado de psicología.

Aparece después la ingeniosa Poesía para continuar con el discurso de Gramática pero llevado ahora a la temática fundamental de la obra, que es la preceptiva para la creación de las obras poéticas. En realidad Poesía es la narradora de la mayor parte del correr del *Laborintus*, porque conforme se va instruyendo a maestros y a alumnos sobre el quehacer literario, en múltiples ocasiones habla en primera persona mostrando cómo ella pone, asume, cambia, solicita y recorre las palabras, las figuras, los tropos, las reglas métricas, etc. Y para remarcar que este texto es un *ars poetriae*, es decir, una disciplina independiente que en algún momento era una parcela de la gramática, la misma Poesía dice: «Est mihi materia quidquid capit ambitus orbis; | Ludit in obsequio Philosophia meo» (*Laborintus*, vv. 267-8).

A lo largo de su discurso, Poesía emplea una gran cantidad de sentencias, máximas y ejemplos que van muchas veces enlazados unos con otros, y que sirven tanto para exponer los preceptos como para hablar del hombre, la vida del hombre, los problemas que se le presentan y su salvación por medio de las cuestiones éticas, morales y cristianas. Tales son los casos de los poemas que tratan de las figuras de palabras y las figuras de pensamiento. En ellos podemos encontrar ideas como las siguientes:

Quare transgrederis? Num cogit mundos? At iste
Contemptus languet, nilque vigoris habet.
Num caro? Sed victa subjecta jacet rationi.
Num daemon? Leviter sed superabis eum.
(*Laborintus*, vv. 479-82)

Sordes evellas; exstirpe crimina, quantum
Est in te, quantum sit tibi posse datum.
Saepe tibi dicas: «Ego non vivo mihi soli,
Sed multis honor hic est aliunde datus».
(*Laborintus*, vv. 537-40)

Ahora bien, con base en Sedulio¹⁹ y teniendo en mente los laberintos de Chartrés o de Reims, Amiens, etc. el autor dice al hombre, en la parte central de la obra:²⁰ y en la voz de Poesía: «Est tibi proposita via vitae, vel via mortis; | Quam vis introeas: ista vel illa patet. | Dic, homo perditte, perditte dic, cur negligis illum, | Illum, qui pro te mortis amara bibit?»²¹

Puesto que la hermenéutica es la herramienta más eficaz para el análisis de los textos alegóricos, una lectura de los versos citados nos lleva a entender cuál es la visión que tiene Everardo de la vida del hombre y la solución que ofrece para salvarlo: entramos en un laberinto que ofrece una bifurcación, dos caminos abiertos, entre los que debemos elegir sin descuido para lograr llegar al centro, representado por Cristo, como redentor de hombre, que se encuentra en el *umbilicus* o mitad del *laborintus* y del laberinto. Esta es la única manera para encontrar la vida, resolver la angustia del ser humano que, como dice versos más adelante, se encuentra entre los males y los bienes, y debe huir y evitar los males y buscar y hacer lo bueno, encomendándose a Jesús, alejándose de la locura y de la tontería, porque el hombre es un ente de razón.²²

19 Cf. Everardo el Alemán, *Laborintus*, XIII. Hasta donde conocemos, Sedulio Escoto empleó por primera vez el término en el poema 4 del libro II de sus *Carmina*, v. 22: «Talis cae«cus erat iam laborintus». En su poema Escoto presenta ambos mundos el de la oscuridad que es donde habitan los hombres que deben encontrar la salvación religiosa y el mundo de la luz que representa la salvación espiritual. Ya desde Sedulio Escoto se establece un juego sobreentendido entre la palabra *laborintus* y la palabra *labyrinthus*, o *labyrinthus*, es decir el laberinto, lo que nos conduce a uno de los símbolos más interesantes de la cultura occidental, origen documentado se encuentra en una serie de mitos grecoorientales muy antiguos, cuyos personajes son Minos, Androgeo, Pasífae, el Minotauro, Teseo y Ariadna. Sedul. Scot. *Carm.* II 4, 10-31: «Non horrent tumidi flamina Nothi. | Nostris tecta nigrant perpete nocte; | Intus nulla nitet gratia lucis; | Pictae vestis abest pulchra venustas; | Clavis nulla regit ac sera nulla; | Absis nonque micat compta tabellis | Sed fuligo tolo haeret in alto; | Si, Neptune, plus imbribus atris, | Crebras rore gravi domata nostra; | Eurus si reboet murmure saevo, | Haec quassata tremat aula vetusta: | Caci talis erat mansio tetra; | Talis caecus erat iam Laborintus | Instar qui fuerat noctis opacae. | Sic et nostra domus - heu nefas ingens - | Horret palliolo fuscida nigro: | Nam lucente die noctis imago | Crassescit vetulus aedibus istis. | Non haec apta domus, crede, sophistis, | Qui splendentis amant muneris lucis | Sed haec apta domus nicticoraci | Talparumque gregi mansio digna».

20 Everardo el Alemán, *Laborintus*, vv. 495-504: «Peccatum mortem fecit, poenamque cretae avit, | Causam corporeae debilitatis habet. | Poenas terrore fuge, vel virtutis amore: | Poenae terrore sis, [sis] vela more pius. | Est tibi proposita via vitae, vel via mortis; | Quam vis introeas: ista vel illa patet. | Dic, homo perditte, perditte dic, cur negligis illum, | Illum, qui pro te mortis amara bibit? | Vulnere deterat tua crimina, sanguine lavit: | Hostem devicit suppositque tibi».

21 Everardo el Alemán, *Laborintus*, vv. 499-502.

22 Everardo el Alemán, *Laborintus*, vv. 505-14: «Sed vitanda petis, miserande, petendaque vitas, | Et fugienda facis, et facienda fugis. | Dic potius: «Tibi me commito, tuae pietati | Totum submitto; parce, benigne Jesu!» | Nescio si «simplex» vel «stultus» sit tibi nomen; | Vel magis «insanus» hoc puto nomen erit. | Simplex, vel stultus, vel sis insanus oportet. | Non

En medio de este laberinto, la Poesía de Everardo afirma que el laberinto de un maestro, o de cualquier otro hombre, es en realidad un *laborintus*, es decir un esfuerzo, una fatiga, un trabajo, una labor interior al que llama «carcere clamoso luctisonaque domo».²³ Ante esta visión del laberinto que debe ser vencido por la labor interna y continua del hombre, es lógico que cuando, un poco más adelante, se presenta Elegía, personificación de una parte de la Poesía y la Gramática, y declama su amplio discurso (vv. 839-990), expone en él todas las miserias que rodean al hombre durante su existencia.

Tanto en el discurso de la Naturaleza como en el de Elegía, Everardo ha empleado de manera principal el *conmover* (*commouere*) para presentar con uno el principio de su obra y con otro casi el final, siguiendo con ello los cánones clásicos de que principios y finales están hechos *ad commovendos animos*, mientras que las partes intermedias deben elaborarse *ad faciendam fidem*, esto es la parte que corresponde al *docere*, a la enseñanza e instrucción, que en el *Laborintus* está expuesto en los discursos de Gramática y Poesía.

En cuanto al *persuadere*, podemos decir que los argumentos más importantes se encuentran expuestos a través de los ejemplos, las sentencias y las máximas de carácter ético y moral que ofrecen los discursos pronunciados por las disciplinas.

Múltiples son los preceptos que Everardo a través de Poesía ofrece y que van dirigidos no sólo a la enseñanza de la creación poética, sino de manera especial a la formación ética del hombre. Así que, frente a los discursos funestos de Naturaleza y Fortuna, se oponen los discursos humanísticos de Filosofía, Gramática y Poesía, quienes con sus argumentos demuestran en esa alegoría que las adversidades que Naturaleza y Fortuna anticipan y destinan al hombre, pueden ser superadas con el conocimiento y el ejercicio de la razón.

es simplex, nam sunt mala nota tibi; | Non etiam stultus, quia nosti quo sit eundum: | Quod sis insanus hac ratione patet».

23 Everardo el Alemán, *Laborintus*, v. 836.

Le *poetriae* del medioevo latino

Modelli, fortuna, commenti

a cura di Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio

The *Ars versificaria* of Gervase of Melkley Structure, Hierarchy, Borrowings

Alan M. Rosiene

(Florida Institute of Technology, USA)

Abstract Gervase of Melkley, a younger contemporary of Geoffrey of Vinsauf, writes his *De arte versificatoria et modo dictandi* at the peak of a revisionary movement that places the discussions of figures and tropes inherited from classical and medieval grammatical and rhetorical traditions in new contexts, creating what we now call the Arts of Poetry and Prose. Gervase's art draws upon the works of Matthew of Vendome, Geoffrey of Vinsauf, and Bernardus Silvestris for its doctrine and its examples. But how often does Gervase refer to these writers? How does he use their arts in his art? When does he borrow from them? What doctrine and which examples does he borrow? Does he cite his references and, if so, what are his citation practices? This chapter surveys Gervase's borrowings from the works of Matthew, Geoffrey, and Bernardus by way of a review of the *Index nominum* and *Index scriptorium* of Hans Jurgen Graebener's modern edition of the *De arte versificatoria*. The review locates Gervase's borrowings of doctrine and examples with greater precision, and corrects errors in the indices as needed. Charting the precise citation practices of Gervase clarifies the meaning of his hierarchy of the three writers, places his long supposed use of the *Poetria nova* in serious doubt, and reopens the question of his art's date.

Summary 1 Introduction. – 2 The Structure of the *Ars Versificaria*. – 3 The Hierarchy of Matthew, Geoffrey and Bernardus. – 4 Borrowing and Citation Practices in the *Ars versificaria*. – 5 Conclusions of the Investigation. – 6 The Hierarchy of Matthew, Geoffrey and Bernardus Reconsidered. – 7 The Structure of the *Ars versificaria* at its Highest Levels.

Keywords Medieval poetics. Gervase of Melkley. Geoffrey of Vinsauf. Matthew of Vendome. Bernardus Silvestris.

1 Introduction

In the early 13th century, the Englishman Gervase of Melkley composed a lengthy art of poetry and prose known as the *Ars versificaria*¹ – written in prose with examples in verse and prose, organising rules both common and specific to verse and prose – to answer the request of one Johannes Albus for an art to instruct the *rudes* in polished speech by way of the rhetorical colours and arguments.²

1 Gervase's work also is known as the *Ars versificatoria* or *Ars poetica*.

2 See Ward, J.O. *Ciceronian Rhetoric in Treatise, Scholion, and Commentary*. Turnhout, 1995, 155, for the juxtaposition of the colours and arguments found in Gervase's work:

Gervase's art first appears in the manuscript Glasgow, Hunterian V.8.14 (511), fols. 103v-133r. The Glasgow manuscript also includes Matthew of Vendome's *Ars versificatoria*, Geoffrey of Vinsauf's *Summa de coloribus rhetoricis*, *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, and *Poetria nova*, and a wide variety of poems associated with the treatises. Gervase's art appears after all the others – prefaced by a short treatise on letter writing, a poem to the Blessed Virgin, and a sample letter – and his art is followed by nineteen poems, of which the first five may have been written by Gervase himself.³

Gervase's art of poetry and prose fits Douglas Kelly's description of how the genre was taught: "the literary exemplars, written *ex arte*, were evaluated by a master in the context of *de arte*".⁴ Just so, Gervase presents examples of the figures and tropes defined by his art, and he provides explanations to connect the literary practices with the figurative theory they exemplify. In this way, Gervase integrates figurative theory and literary practice within his *Ars versificaria*.

Gervase's art loosely fits the class of treatise described by John Ward as category (A)(1)(b): the art is restricted in its scope (A), to explanations of figures of speech and thought taken from *Rhetorica ad Herennium* Book IV (1), and illustrated from and addressed to the composition of poetry (b).⁵ Because Gervase explains the figures of speech also by way of Donatus, has nothing to say about figures of thought, and addresses the composition of prose and poetry, his art is more narrow in its scope, less strictly Ciceronian, and more broad in its application than the class of treatise Ward describes.

2 The Structure of the *Ars Versificaria*

Gervase's theory and practice are set within a structure Edmond Faral calls interesting and systematic, a complex arrangement Hans-Jurgen Gräbener outlines at some length in his commentary upon the art's modern edition.⁶

"by the beginning of the thirteenth century [...] *inventio* (pursued hitherto in a dialectical context) was married to the *colores* (pursued hitherto in a largely grammatical and literary context)".

3 See Harbert, B. (ed.). *A Thirteenth-Century Anthology of Rhetorical Poems. Glasgow MS Hunterian V.8.14*. Toronto, 1975, for the structure of the manuscript, 5, and for some speculations on the authorship of the poems, 4.

4 Kelly, D. *The Arts of Poetry and Prose*. Turnhout, 1991, 59.

5 Ward, *Ciceronian rhetoric*, 74-5.

6 Faral, E. *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*. Paris, 1924, 328; Gervais von Melkley. *Ars poetica*,

Catherine Yodice Giles, in the preface to her translation of the art, affirms that Gervase's "organization is neither arbitrary nor idiosyncratic", and suggests Gervase "was trying to treat the stylistic devices philosophically".⁷ William Purcell, the latest to investigate the structure of Gervase's art, recognises that the three loci of *identitas*, *similitudo*, and *contrarietas* "amount to three progressively sophisticated levels of expression and meaning".⁸

Unfortunately the systematic, philosophical and progressively sophisticated whole of Gervase's taxonomy of figures and tropes is very large and difficult to comprehend, and from Faral to Kelly to Purcell, the investigator's frustration with the task is clear. If Faral finds the originality of the art to lie in its interesting system, he nonetheless tires of describing the system before he finishes detailing its first component.⁹ If Kelly recognises Gervase's art as "the only really deliberate innovation in the classification of tropes and figures", he considers this innovative classification at only its highest level, *identitas*, *similitudo* and *contrarietas*.¹⁰ And, if Purcell makes some progress addressing the sophistication of Gervase's *similitudo*, his primary focus on *transumptio* leads him to gloss *identitas* and to misplace some tropes.¹¹ Thus Faral, Kelly, and Purcell all recognise that the interest of Gervase's art lies in the structural whole that organises it, but all dismiss the *Ars versificaria* before exploring its complexity fully.

We need some means to grasp the whole of Gervase's art and discover its essential structure without losing ourselves in the details. Without a grasp of the whole art, the arrangement of the *Ars versificaria* cannot be

kritische Ausgabe von H.-J. Gräbener. Münster, 1965, XXIX-CX. See also Gräbener's overview of the structure, Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 286-7.

7 Giles, C.Y. *Gervais of Melkley's Treatise on the Art of Versifying and the Method of Composing in Prose*. Rutgers, 1973, LIX, LXII.

8 Purcell, W.M. "Identitas, Similitudo, and Contrarietas in Gervasius of Melkley's *Ars Poetica*. A Stasis of Style". *Rhetorica*, 9, 1991, 67-91 (75).

9 Faral, *Les arts poétiques*, 329. Faral does investigate sections of the art further in "Le Manuscrit 511 du Hunterian Museum de Glasgow". *Studi medievali*, 9, 1936, 62-107, but he refers the reader (63) to his earlier discussion of its structure in *Les arts poétiques*, downplays the importance of Gervase's system given the developments of modern linguistics, and suggests Gervase was, in any case, more interested in practice than in theory (93-4).

10 Kelly, *The Arts*, 80.

11 Purcell misreads Gervase's criticism of Donatus ("nec enim hanc vicinitatem appello similitudinem, ut Donatus", Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 65) to claim that the four tropes of *digressio* "are more appropriately classed under *similitudo*" (Purcell, "Identitas", 82; Purcell, *Ars poëtriae. Rhetorical and Grammatical Invention at the Margin of Literacy*. Columbia, 1996, 106). See also Purcell, W. "Transumptio. A Rhetorical Doctrine of the Thirteenth Century". *Rhetorica*, 5, 1987, 369-410 (389-90), and Purcell, *Ars poëtriae*, 112, where Purcell claims that the three tropes antonomasia, synecdoche, and metonymy are "subsumed by *transumptio*" in the *Ars versificaria*. In fact, Gervase discusses these tropes (and hyperbaton and hyperbole) under *identitas-mutatio-diversio*, not *similitudo-transumptio*.

compared with the arrangements of other arts, including the works by Matthew of Vendôme and Geoffrey of Vinsauf to which Gervase refers.

3 The Hierarchy of Matthew, Geoffrey and Bernardus

In the dedicatory epistle prefacing his art, Gervase refers to Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf and Bernardus Silvestris as writing the art of versifying fully, more fully and most fully: “Scripserunt autem hanc artem Matheus Vindocinensis plene, Gaufrói Vinesauf plenius, plenissime vero Bernardus Silvestris”.¹² On this basis, Douglas Kelly constructs four levels of treatises: the masterpiece (Bernardus’ *Cosmographia*), the rhetorical treatise (Geoffrey’s *Documentum* and *Poetria nova*), the grammatical treatise (Matthew’s *Ars versificatoria*), and the elementary treatise (Geoffrey’s *Summa de coloribus* and Gervase’s *Ars versificaria*).¹³

Perhaps the “hierarchy of treatises” Kelly extracts from Gervase can provide the means to relate the whole of the *Ars versificaria* to other arts. But we must proceed with caution and remain aware of the additions Kelly makes to Gervase’s list. Gervase does not consider Matthew’s treatise grammatical and Geoffrey’s treatises rhetorical or elementary. Gervase does not name Matthew’s art or Geoffrey’s treatises or separate Geoffrey’s *Summa* from his *Documentum* and *Poetria*. Gervase proposes no elementary level below the three degrees of fullness he states.¹⁴

Kelly seems to base the elementary level, in part, upon Gervase’s claim that he fears taking up a task already accomplished by such authoritative men as Matthew, Geoffrey and Bernardus.¹⁵ If Gervase’s fear is warranted, he can write only a less authoritative art.

But Gervase’s self-effacing introduction is better understood as the *topos* Ernst Robert Curtius calls “affected modesty”, exemplified by a logic that informs the opening of Cicero’s *Orator*:

12 Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 1.

13 Kelly presents the full hierarchy in Kelly, *The Arts*, 63, and uses it to classify the later arts of John of Garland, Eberhard the German, and Mathias of Linköping as well. References to Kelly’s hierarchy appear in Woods, M.C. *Classroom Commentaries. Teaching the “Poetria nova” across Medieval and Renaissance Europe*. Columbus, 2010, 16 and especially 47-9; and in Camargo, M. “From *Liber versuum* to *Poetria nova*. The Evolution of Geoffrey of Vinsauf’s Masterpiece”. *Journal of Medieval Latin*, 21, 2011, 1-16 (1).

14 Kelly’s hierarchy of treatises is useful as a broad classification of the poetic arts in terms of their scope and intended student audience. For the full definition of the levels see Kelly, *The Arts*, 62-4. The focus here is upon precisely how Gervase defines the hierarchy of artists in the *Ars versificaria*.

15 “Timendum est igitur laborem presumere qui viros tam autenticos detinebat”, Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 1.

1. This task is beyond the powers of this writer to accomplish, and thus I fear the criticism of the learned; and
2. since I have little hope of successfully completing this task, I am open to the charge of indiscretion for even trying, but
3. I will do the task nonetheless to fulfil the request of my friend.¹⁶

Gervase's reasoning is nearly identical:

1. To write an art is so great a work, so difficult an undertaking, already done by authorities like Matthew, Geoffrey and Bernardus, that
2. it would have been more prudent for me to remain silent than to pursue or to have rashly promised fulfillment of the task, but
3. faith and obedience to the request of my friend overrule my fear and discretion.

In fact, Giles correctly recognises this "protestation of inadequacy" as "an established convention", while Kelly takes it to mean "Gervase states that his treatise is more elementary than the three he extols by Bernardus, Geoffrey, and Matthew".¹⁷

The primary source of Kelly's elementary level is most likely Gervase's claim that his art is for the *rudes*, whom Kelly calls "as yet unformed pupils".¹⁸ But *rudes* has a precise meaning in Gervase's art: the *rudes* appear to be grammatically informed students who lack rhetorical polish.¹⁹ When Gervase writes that *elementares pueri* are to be directed to the four distinct parts of *diversio*, the elementary *pueri* would seem to be a subset of all the *rudes*.²⁰ And when Gervase states that the figure *emphasis* is best for instructing *pueris*, the third person reference implies he addresses his

16 Curtius, E.R. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton, 1953, 83-5. Engl. tr. of *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, 1948. My paraphrase and reorganisation of the translator's paraphrase of Cic. *Orat.*, 1-2.

17 Giles, *Gervais*, XXXIII; Kelly, *The Arts*, 62. Kelly also reverses the order in which Gervase presents the authors, placing Bernardus first and Matthew last to open up a space for a less than full elementary art below the level of Matthew's.

18 Kelly, *The Arts*, 62 referring to "Opusculum hoc rudium est", Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 2.

19 Compare the following hierarchy of discourse to level of student: "Rudium idemptitatum alia rudis, alia rudior, alia rudissima, where rudis idemptitas in solis grammaticae preceptis consistit et caret tam figura quam vitio quam colore", Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 6. Elementary grammar students would be *rudior* if not *rudissima*.

20 Woods offers some evidence to support an elementary student audience on the basis of sexual references in the *Ars versificaria*, Woods, *Classroom*, 60-1, but the seven instances she offers are few and far between in the treatise, and Gervase treats them all rather clinically.

art to teachers as well as students.²¹ In any case, Gervase assumes the *rudes* have mastered the grammatical prohibitions and permissions found in Donatus. The *Ars versificaria* teaches grammar by way of Priscian's precepts, and rhetoric by way of Cicero's counsels.²²

Gervase's direction to the dialecticians – “we send the dialecticians to those mentioned above” – might mean that both the dialecticians and the works of Matthew, Geoffrey and Bernardus are “more advanced” than the *rudes* and the *Ars versificaria* Gervase writes for them.²³ But here we must be careful not to confuse a level of teaching – elementary, intermediate, and advanced – with the level of the subject taught – grammar, rhetoric, and dialectic. Grammar is the first of the liberal arts, but grammar is taught at a variety of levels, from elementary to advanced. When Gervase advises the dialecticians “that they not despise either the *Barbarismus* of Donatus, the *Ars Poetica* of Horace, or the *Rhetorics* of Cicero”, he reminds them of the importance of all levels of language study.²⁴ The attitude of Gervase toward the dialecticians is complex; he respects their place in the trivium, but he suggests that they respect grammar, poetics and rhetoric as well.²⁵

In the *Ars versificaria*, the place of dialectic in the trivium appears to be, in accordance with the traditional hierarchy of Martianus Capella, between grammar and rhetoric.²⁶ For instance, in his discussion of *determinatio*, Gervase associates grammar with correct phrasings (*congrua*) and dialectic

21 Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 59, 71. Although Woods follows Giles' reading of the *rudes* as “those who are in the early stages of language study”, Giles, *Gervais*, IX; Woods, *Classroom*, 51 fn. 4, she also notes that a writer's reference to the *rudes* in the third person is a sign the commentator is writing for other teachers, Woods, *Classroom*, 51.

22 Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 2. Gräbener notes “*die Beherrschung der Grammatik ist Voraussetzung zum Studium der Poetik*”, Gervais von Melkley, *Ars poetica*, XXXV.

23 “*Dialecticos ad supradictos transmittimus*”, Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 2; Kelly, *The Arts*, 62. Kelly thus agrees with Gräbener, who calls the *rudes* “*die weniger Fortgeschrittenen*”, Gervais von Melkley, *Ars poetica*, XXX.

24 “*Consilium tamen est ne contemptant vel Barbarismus Donati vel Poetiam Oracii vel Rethoricas Ciceronis*”, Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 2; Giles, *Gervais*, 2. Kelly reads the sentence as advice to the *rudes* rather than to the dialecticians, Kelly, *The Arts*, 62. Giles reads the sentence as advice to the dialecticians and calls them “more sophisticated students”, Giles, *Gervais*, XXXIV. R. Copeland and I. Sluiter, in their selection from the *Ars versificaria* in *Medieval Grammar & Rhetoric. Language Arts and Literary Theory, AD 300-1475*. Oxford, 2009, 609, translate *dialecticos* as “advanced students”, but without comment.

25 Notwithstanding his reading of Gervase's directive as advice to the *rudes*, Kelly gets Gervase's point exactly right: the dialecticians should “know traditional grammar and rhetoric despite their presumed eagerness to learn logic”, Kelly, *The Arts*, 63.

26 See Fredborg, K.M. “The Unity of the Trivium”. *Sprachtheorien in Spätantike und Mittelalter*, 3 Bd., *Geschichte der Sprachtheorie*. Hrsg. von S. Ebbesen. Tübingen, 1995, 325-38 (328-30), for Capella's order, and for the rise of dialectic to and fall of rhetoric from the top position of the trivium in the twelfth and thirteenth centuries.

tic with true phrasings (*vera*); he then shows how dialectical truth grounds the appropriate and ornate phrasings (*competens et ornata*) of rhetoric.²⁷ Grammar can explore rhetorically useless areas: certain peculiarities of epithet “may be left to the grammarians”.²⁸ But some of the intricacies of dialectic are rhetorically useless, too. The *transumptio* or transformation of conjunctions, prepositions, and interjections belongs to the “subtlety of dialectic rather than to the usefulness or beauty of rhetoric”.²⁹ Moreover, it is clear from some of his phrasings that Gervase does not consider himself to be a grammarian or a logician. Some forms of apposition are “inappropriate for the grammarian, more inappropriate for us”.³⁰ Some of the details pertaining to the consignification of verbs belong “to the logicians rather than to us”.³¹ It appears Gervase considers himself to be a rhetorician, one who desires the equivocation that the logician disdains.³²

If Gervase’s humility is feigned, his audience of *rudes* more intermediate than elementary, and his treatise more rhetorical than dialectical or grammatical, there is little ground for Kelly to construct an elementary level below the three Gervase explicitly states. Certainly it is illogical to place the *Ars versificaria* at an elementary level when the treatise borrows copiously from and comments incisively upon the writings of Matthew, Geoffrey and Bernardus supposed to be more advanced than it.

Still, the hierarchy of authorities Gervase presents might provide the means to relate the whole of the *Ars versificaria* to the three of them in some other way.

4 Borrowing and Citation Practices in the *Ars versificaria*

This investigation surveys Gervase’s borrowings from the works of Matthew, Geoffrey, and Bernardus by way of a review of Gräbener’s *Index*

27 Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 42-3. Fredborg cites Ebbesen for the association of grammar with congruity and dialectic with truth, Fredborg, *The Unity*, 333; Ebbesen, S. “The Present King of France Wears Hypothetical Shoes with Categorical Laces. Twelfth-Century Writers on Well-formedness”. *Medioevo*, 7, 1981, 91-114 (91). The reference in Ebbesen is to the Pseudo-Kilwardby, *Commentary on Priscian Maior* written in the mid-thirteenth century.

28 Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 46; Giles, *Gervais*, 36.

29 Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 123; Giles, *Gervais*, 118.

30 Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 49; Giles, *Gervais*, 39.

31 Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 52; Giles, *Gervais*, 42.

32 “Quippe equivocationem sic desiderat rethorica, sicut logica dedignatur”, Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 138.

nominum and *Index scriptorum*.³³ How often does Gervase refer to the three writers? How does he use their arts in his art? When does Gervase borrow from them? Does he borrow doctrine, examples, or explanations? How does Gervase cite his references? The review seeks to clarify Gervase's borrowings of doctrine, examples and a few explanations, and to correct errors in Gräbener's indices as needed.

The two charts collect borrowings of names and doctrine (d), examples (x), and explanations (X) from *identitas* (Chart 1) and from *similitudo*, *contrarietas* and the remaining sections of the *Ars versificaria* (Chart 2).³⁴

Inspection of the charts reveals the following three main points:

Point (1): Gervase never cites by name of author or work his borrowing of doctrine from the arts of Matthew and Geoffrey.³⁵

- d. Because Matthew borrows doctrine heavily from Donatus and Isidore, but he mentions Isidore only three times and the *Barbarismus* just once, Gervase's explicit borrowings from the *Ars versificatoria* might be difficult to pin down.³⁶ Fortunately, when Gervase borrows from Donatus, he cites him or his work by name in 21 of 24 instances. For example, Matthew borrows from Donatus in 32 instances, but Gervase shares only two of these, and he labels both clearly *a Donato*.³⁷ Matthew also borrows from Isidore in 35 instances, and Gervase shares three of these, but only the discussion of *paronomoeon*, one of the three times Matthew mentions Isidore, clearly is borrowed from Matthew's *Ars versificatoria*.³⁸ In short, whether or not Matthew borrows doctrine from Donatus or Isidore, Gervase

33 *Index nominum*, Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 250-7; *Index scriptorum*, 279-85.

34 Citations introduced by name of the author or the work are highlighted. Passages in the *Ars versificaria* that Gräbener notes as similar to, rather than identical with passages in other works are italicised. Bolded entries mark points of interest mentioned in the following discussion.

35 Gervase uses examples from Bernardus' works to make theoretical points, but he makes only one such point without providing an example. This occurs at the very end of the *De Arte versificatoria*, in the section *dictamen prosaicum*, where Gervase notes that Bernardus did not follow Isidore's advice in his prose and avoid eliding the letter 'm' with vowels, Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 222.

36 See Mathei Vindocinensis. *Opera*. Edidit F. Munari, III. *Ars versificatoria*, Roma, 1988, 28-29 for "il problema della dipendenza di Matteo da Donato e Isidoro". Munari lists Matthew's mentions of works and writers in his *Index nominum*, 245-52.

37 Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 18 for *homoeoteleuton*, 149-50 for *enigma*. No connection with Matthew's text is apparent. Munari lists Matthew's borrowings from Donatus and Isidore in his *Index locorum*, Mathei Vindocinensis *Opera*, III, 235-43.

38 Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 12 for *paronomoeon*; also 113 citing Virgil, 61 modifying Virgil, not charted.

never names Matthew or his art as the source of the doctrine he borrows from him or it.

- e. Similarly, Gervase's borrowings of doctrine from the *Summa de coloribus rethoricis* and *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* never name Geoffrey or his works, and Gervase does not borrow doctrine from the *Poëtria nova* at all.

Point (2): Gervase cites by name of the author only the examples he borrows from the poetic works of Matthew, Geoffrey, and Bernardus.

- a. Gervase may introduce the classical examples he shares with Matthew by the name of the author (Ovid, Lucan, Statius), or he may not (Virgil, Juvenal), but whether or not he mentions an author, Gervase never names Matthew as the source of the quotation.³⁹ In fact, after the initial mention of Matthew in his hierarchy of authorities, Gervase names him just once in the *Ars versificaria*, as *Vindocinensis*, when he presents, as an example of *singula singulis*, the first lines of the poem that closes the *Ars versificatoria*, Matthew's *Christe, tibi sit honor*.⁴⁰
- b. Gervase's borrowings from Geoffrey of Vinsauf are easier to assess. In his *Summa*, Geoffrey borrows most of his examples from Marbod of Rennes' *De ornamentis verborum*, and he cites less than twenty classical examples from Ovid, Lucan, Statius, Virgil, and Juvenal in the entire *Documentum*.⁴¹ Gervase does not appear to use Marbod directly. His three uncited borrowings of Marbod's verses for *ratiocinatio*, *occupatio*, and *articulus* (noted mx on Chart 1) reduce the examples in Geoffrey's treatises to no more than two lines, and treat all three figures in Geoffrey's terms.⁴²

39 The lack of overlap between the many examples Matthew and Gervase take from these five authors is quite remarkable. Of 197 total quotations in Matthew and 78 total in Gervase, only 15 are shared, and of these 15, only six serve the same purpose in Gervase's art. These six are Ovid for epithet, Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 47; Statius for metaphor, 121; Virgil for *polysyndeton*, 34, metaphor, 112, and synecdoche, 73; and Juvenal for *conduplicatio*, 38. Of these six, the Virgilian example for *polysyndeton* also is found in Donatus, and similar doctrine makes it more likely Gervase borrows the example for *conduplicatio* from Geoffrey's *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, ed. Faral, *Les arts poétiques*, II, 2, 26.

40 Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 82. Gräbener incorrectly assigns the example to Geoffrey in the *Index nominum*, 252, but he cites Matthew correctly in his footnote, 82, and in the *Index scriptorum*, 284.

41 Camargo notes "the crucial change from the *Summa* to the *Documentum* is Geoffrey's extensive and explicit use of his own poems to illustrate his precepts", Camargo, *From Liber versuum*, 8.

42 *Ratiocinatio* and *articulus*, Geoffrey, *Summa de coloribus rethoricis*, ed. Faral, *Les arts poétiques*, 322; *occupatio*, Geoffrey, *Documentum* II, 3, 167.

More interesting is Gervase's borrowing of the definition and example of *gradatio* from Geoffrey's *Summa*.⁴³ In this case, the lines are taken from Geoffrey's poem known as the *Causa magistri Gaufrædi*, but Geoffrey does not cite the example as his own in the *Summa*, and Gervase does not name Geoffrey when he borrows it.

In total, Gervase names Geoffrey only four times in the body of his art: once for Geoffrey's prophetic eulogy to King Richard, twice for his lament for King Richard, and once for his epitaph for Henry II.⁴⁴

- c. Given the consistency of Gervase's citation practice, it is not surprising to find that he introduces by name all but four of the 64 examples he borrows from the literary works of Bernardus Silvestris - the *Cosmographia* and the *Mathematicus* or *Parricidali*.⁴⁵

Point (3): Since Gervase never borrows doctrine from the *Poëtria nova*, and he cites Geoffrey by name only the four times he borrows from Geoffrey's occasional verses, the five additional examples Gräbener relates to the *Poëtria nova* deserve a closer look.⁴⁶ Two of Gräbener's references pertain to examples Gervase provides for metaphor and three of his references pertain to two of Gervase's examples of allegory.

- a. Gräbener suggests that Gervase's example of metaphor - "ore Paris, fama Pelides, viribus Hector" - relates to Geoffrey's example in the *Poëtria nova* - "Tullius ore, Paris facie, Pirrusque vigore", but Geoffrey's example in the *Documentum* - "Tullius ore, Paris facie, Cato

43 Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 20, Geoffrey, *Summa*, 323. Gräbener incorrectly assigns this example to the poem *Jean Grey* in his footnote, 20, and in the *Index scriptorum*, 279.

44 Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 22, *Poëtria nova*, ed. Faral, *Les arts poétiques*, vv. 348-352; Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 76, *Poëtria nova*, vv. 382-384; Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 130, *Poëtria nova*, vv. 390-1; Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 171 epitaph. The epitaph alone does not appear in the *Poëtria nova* although it has been placed in that column of chart 2 for convenience. Gervase does not attribute to Geoffrey an additional quote from the lament, Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 25, *Poëtria nova*, vv. 386-7, but this, the *exclamatio* "O dolor! O plus quam dolor!" was well-known to be Geoffrey's. See Camargo, *From Liber versuum*, 13.

45 Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 193, 194, 205, 220. All four uncited borrowings appear late in the *Ars versificaria* and all are from the *Cosmographia*. Four similarities to Bernardus' works (48, 72, 101, 120) and five references to the poetry attributed to Hildebert of Lavardin, marked H and placed in the *Mathematicus* column of the charts for convenience (23, 25, 35, 68, 194), have been excluded from the total number of examples. Gervase attributes none of these nine similarities and references to an author or work.

46 These five references pertain to only three lines: *Poëtria nova*, v. 943 (in three instances), *Poëtria nova*, v. 1776, and *Poëtria nova*, v. 1777. Since these verses occur after Faral duplicates numbers 520-4, the verses are numbered higher by five in editions of the *Poëtria nova* that correct his error.

moribus, Hector | viribus” – appears to be as close in thought if not in meter.⁴⁷

- b. Gräbener suggests that Gervase’s example of metaphor *lilia faciei* relates to the *Poetria nova*’s *lilia frontis*, but Gervase explicitly cites the *Anticlaudianus* for *frons lilia*, and he provides his own variation, *menti lilia*, too.⁴⁸
- c. Gräbener suggests that Gervase’s examples of allegory *litus arat* and *laterem lavat* relate to the *Poetria nova*’s “*Litus arat, laterem lavat, auram verberat*”, but both expressions are commonplaces that can be traced back to Ovid and Terence respectively.⁴⁹ *Litus arat* and *laterem lavat* also appear in logic manuals contemporary with Geoffrey and Gervase.⁵⁰

5 Conclusions of the Investigation

Faral dates the *Ars versificaria* “après 1208 au plus tôt et peut-être après 1213” based upon Gervase’s supposed knowledge of the *Poetria nova*.⁵¹

47 Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 111, *Poetria nova*, v. 1776, *Documentum*, II 3 51. See also Geoffrey, *Summa*, 326, “Tullius ore, Plato pectore, mente Cato”. Matthew gives similar examples in his positive portrait of Ulysses, *Ars versificatoria*, I 52, and his negative portrait of Davus, *Ars versificatoria*, I 53. Similar examples also appear in the *Rhetorica ad Herennium* as allegory with metaphorical comparison and contrast, *Rhet. Her.*, IV 46.

48 Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 136, *Poetria nova*, v. 1777, Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 83, 116. The lines containing *menti lilia* are from the *Piramus and Thisbe* commonly attributed to Gervase, ed. Faral, *Les arts poétiques*, 332, and ed. Harbert, *A Thirteenth-Century Anthology*, 55, vv. 39-40. In any case, the metaphorical use of lilies is common in Virgil and Ovid.

49 49 “*Litus aratur*”, Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 108; “*iste lavat laterem*”, 141; “*iste arat litus vel iste lavat laterem*”, 147, *Poetria nova*, v. 943. *Arat litus* is found in Ovid and many others; see *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, gesammelt und erklärt von A. Otto, Leipzig, 1890, under *harena*, 159. *Laterem lavat* is found in Terence and many others; see *Die Sprichwörter*, 187.

50 *Litus aro* and *laterem lavo* appear together as examples of *amphiboloia preter constructionem* in the *Fallacie Parvipontane*, ed. L.M. De Rijk, *On the Twelfth Century Theories of Fallacy*. Vol. 1 of *Logica Modernorum. A Contribution to the History of Early Terminist Logic*. Assen, 1962, 572, 574. *Arat litus* is a fallacy *a transumptione in toto* in the *Dialectica Monacensis* and *Fallacie Londinenses*, ed. L.M. De Rijk, *The Origin and Early Development of the Theory of Supposition*. Vol. 2, t. 2 of *Logica Modernorum. A Contribution to the History of Early Terminist Logic*. Assen, 1967, 567; 656. *Pratum ridet* and *arat litus* appear to be opposed as *transumptio dictionis* and *orationis* in *Fallacie Londinenses*, ed. De Rijk, *Logica Modernorum*, vol. 2, t. 2, 649; 656, just as they are in the *Ars versificaria*, Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 108. Ebbesen dates the *Fallacie Parvipontane* and *Fallacie Londinenses* 1190-1210, and the *Dialectica Monacensis* 1200-1220, Ebbesen, S. “Early Supposition Theory II”. *Vivarium*, 51, 2013, 60-78 (74).

51 Faral, *Les arts poétiques*, 35.

Kelly assumes Gervase knows the *Poetria nova* and relies on Gräbener's indices to support his claim.⁵² Glendinning also depends upon Gräbener's *index scriptorum* to assert "it is certain that Gervase of Melkley [...] was a beneficiary of Geoffrey's *Poetria nova*".⁵³ Woods recently restates the critical consensus: when Gervase arranges the hierarchy of Matthew and Geoffrey and Bernardus, he "is referring here first to Matthew of Vendome's *Ars versificatoria* and then to Geoffrey of Vinsauf's *Poetria nova*".⁵⁴

But a close review of Gräbener's indices reveals that Gervase – although he borrows doctrine from Matthew's *Ars*, Geoffrey's *Summa* and Geoffrey's *Documentum* – never borrows doctrine from Geoffrey's *Poetria nova*. Furthermore, the examples Gräbener claims Gervase borrows from the *Poetria nova* refer either to Geoffrey's independent occasional poetry or to literary commonplaces easily found elsewhere.⁵⁵ In short, the *Ars versificaria* shows no sign that Gervase borrows from the *Poetria nova* at all.⁵⁶

The investigation also reveals that Gervase is remarkably consistent in his borrowing and citation practices, especially as they relate to Matthew, Geoffrey, and Bernardus. Gervase never names these authors as sources of doctrine or of examples not their own. He only credits them for examples of their poetry: for the opening lines of Matthew's *Christe, tibi sit honor*, for passages from Geoffrey's Richard poems and for his epitaph for Henry II, for excerpts from Bernardus' *Cosmographia* and *Mathematicus* or *Paricidali*. These practices are too consistent to be unintentional.⁵⁷

52 Kelly, *The Arts*, 116, actually cites Woods, but both writers ultimately depend upon the accuracy of the indices in Gräbener (see Kelly, *The Arts*, 117 n. 275).

53 R. Glendinning, *Eros, Agape, and Rhetoric around 1200: Gervase of Melkley's Ars poetica and Gottfried von Strassburg's Tristan*, "Speculum", 67 (1992), 892-925 (905 and note 39).

54 Woods, *Classroom*, 47.

55 Camargo believes "the lament for King Richard [...] definitely circulated on its own from an early date" (Camargo, M. "Geoffrey of Vinsauf's Memorial Verses". *Nottingham Medieval Studies*, 56, 2012, 81-119 (98). Camargo also believes it likely that Geoffrey circulated "all of his occasional poems", Camargo, *From Liber versuum*, 13.

56 Which leads one to wonder why the critical consensus has remained so firm for so long. Perhaps the order of Glasgow, Hunter V.8.14 is somewhat to blame. Since the order of authors is likely to be chronological (Matthew, Geoffrey, Gervase), and the order of the works' composition arguably so (*Ars versificatoria*, *Summa*, *Documentum*, *Poetria nova*), and Gervase clearly borrows from the first three treatises, why not assume the *Ars versificaria*, assumed to be written after them all, borrows from the *Poetria nova* as well?

57 The references Gervase makes to John of Hanville's *Architrenius* follow a contrary, but equally consistent practice. Gervase refers to John by name twelve times, always when discussing doctrine. Gervase refers to the *Architrenius* by name fifteen times; in all but two instances he is discussing examples from John's poem.

6 The Hierarchy of Matthew, Geoffrey and Bernardus Reconsidered

That Gervase does not refer to the *Poetria nova* should come as a great relief to those who would like Gervase to recognise Geoffrey's treatise as a masterpiece. For if Gervase does view the *Poetria nova* as less than first-rate, either his judgment is faulty, or he sees a flaw in the treatise unseen by his contemporaries and successors.⁵⁸ But Gervase does not deny that the *Poetria nova* is a masterpiece; he simply does not include it in his assessment of Geoffrey's work. Gervase does not place Geoffrey's poetic accomplishments at the level of Bernardus' *Cosmographia* because he bases his evaluation upon Geoffrey's *Summa, Documentum* and early occasional poems.

The investigation of citation practices demonstrates that the hierarchy of Matthew, Geoffrey and Bernardus is primarily a ranking of versifiers not theorists: that the three authorities "scripserunt autem hanc artem" more or less art-fully.⁵⁹ Of course we first consider the hierarchy of Matthew, Geoffrey and Bernardus to be an evaluation of their treatises not their verse, even if Bernardus appears to lack a treatise to evaluate.⁶⁰ But Gervase knows that rhetorical practices occur spontaneously to subtle spirits, even to those ignorant of theory, and such a spirit Bernardus might well have been.⁶¹ If so, someone else would need to provide a fitting art (*de arte*) to explicate Bernardus' artful practices (*ex arte*), and who better than Gervase, who cites Bernardus more than any other author?⁶² Gervase's subtle yet robust self-praise neatly balances the affected modesty of his introductory remarks.

Is it possible for us to follow Kelly's version of the hierarchy a bit further and describe Matthew's *Ars versificatoria* as grammatical and Geof-

58 Woods notes how uncommon it is for Gervase to place Geoffrey's text below the highest level, Woods, *Classroom*, 48. Woods generously suggests Gervase was an exceptionally gifted teacher.

59 Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 1. Faral, supplying "[*versificatoriam*]", emphasises the writing of an art of versifying over the art of writing verses, Faral, *Le manuscrit 511*, 80, but Gervase likely intends both meanings.

60 Gräbener reviews the literature that discusses Bernardus' supposedly missing art, Gervais von Melkley, *Ars poetica*, XXV-XXVII. Kelly suggests Gervase's reference to Bernardus, "in prosaico psitacus, in metrico philomena", Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 1, pertains to just one work, the *Cosmographia*, a prosimetrum, Kelly, *The Arts*, 58-9. Kelly sees no reason to assume Bernardus also wrote an art, nor do I.

61 Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 4.

62 See Faral: "Il n'est pas une oeuvre qu'il cite plus volontiers que celle de Bernard", Faral, *Le manuscrit 511*, 72.

frey's *Poetria nova* as rhetorical? Yes, but only if we see the authorities themselves struggling to understand the distinction. Matthew, Geoffrey in his *Summa* and *Documentum*, and Gervase, all try to reconcile two disparate traditions of names, definitions, and examples for the figures and tropes. The *Barbarismus* of Donatus transmits a grammatical tradition that treats schemes and tropes with Greek names and Latin translations and excludes figures of thought as proper to the more advanced study of rhetoric. *Rhetorica ad Herennium* Book IV transmits a rhetorical tradition that treats all the *colores* by way of Latin names lacking explicit Greek equivalents including the figures of thought. In terms of the scope of their treatment of the figures, the *Ars versificatoria*, *Summa*, *Documentum* and *Ars versificaria* are all grammatical treatises. Only the *Poetria nova* is a rhetorical treatise because it alone includes the names, definitions and examples for figures of thought.

But the treatises prior to the *Poetria nova* are not simply grammatical. Matthew primarily draws upon the grammatical tradition, as his Greek names for, and numbers of, schemata (17) and tropes (13) make clear.⁶³ Still, Matthew is aware of the distinction between grammatical schemes and rhetorical colours, and he offers eight correspondences between the two.⁶⁴ Matthew goes on to list the Latin names for twenty-nine of the thirty rhetorical colours treated by Marbod.⁶⁵ In the *Summa*, Geoffrey borrows from Marbod to fill out Matthew's list of names. Although he does not suggest any correspondences with the grammatical figures, Geoffrey discusses twenty of Marbod's rhetorical colours.⁶⁶ When he turns to tropes, though, Geoffrey attempts to identify the colour *circuitio* with the figure *emphasis*, showing he is somewhat aware of the parallel grammatical tradition.⁶⁷ In the *Documentum*, Geoffrey repeats the identification of *circuitio* with *emphasis*, and he discusses at some length the relation between *synecdoche* (figure) and *intellectio* (colour), and *metonymy* (figure) and *denominatio* (colour).⁶⁸ Geoffrey's further identification of *zeugma a medio* with *conjunctum* and *zeugma a superiori/ab inferiori* with *adjunctum* con-

63 Matthew, *Ars*, III 3 for schemata, III, 18 for tropes. Matthew discusses only the schemes and tropes he considers most useful to the writer of verse.

64 Matthew, *Ars*, III 45.

65 Matthew, *Ars*, III 47. Marbod's figures are a subset of the thirty-five figures of speech treated in *Rhetorica ad Herennium* Book IV.

66 Geoffrey, *Summa*, 321-5.

67 Faral, *Les arts poétiques*, 325.

68 Geoffrey, *Documentum*, II 3 30, II 3 35, II 3 45-46. Geoffrey's discussion of synecdoche and metonymy is especially unfortunate as he seeks to create independent tropes of their species, and he uses the different grammatical and rhetorical names to make spurious distinctions.

nects the grammatical figures Matthew discusses at the beginning of his art with the proper rhetorical colours.⁶⁹

Geoffrey's next step will be to leave the grammatical tradition behind and simply adopt the figures of speech and thought from the rhetorical tradition.⁷⁰ In the *Poetria nova*, Geoffrey will treat all the figures in the exact order of *Rhetorica ad Herennium* Book IV, deploying the figures of speech in a poem on the fall and redemption of man, naming and defining the figures of thought, and using the figures of thought in a long poem on papal duties and other matters.⁷¹ Only the tropes will remain in a different order and place.⁷²

7 The Structure of the *Ars versificaria* at its Highest Levels

We know Geoffrey's next step, but Gervase does not. Clearly, Gervase has a strong dialectical and theoretical interest in organising the *colores*.⁷³ The *Ars versificaria* is largely devoted to classifying them.⁷⁴ How, then, does Gervase handle the figures and colours he finds in the *Ars versificatoria*, *Summa*, and *Documentum*?

The early portions of the *Ars versificaria* neatly blend and coherently organise the two traditions of figures and colours. Not much of the doctrine is new, but the arrangement of the material deserves the attention of scholars interested in the history of semiotics.

The *Ars versificaria* builds upon the earlier attempts by Matthew and Geoffrey to relate the grammatical and rhetorical traditions. Gervase follows the trajectory of Geoffrey away from grammar and toward rhetoric. He borrows names, doctrine and examples from both traditions, but he

69 Geoffrey, *Documentum*, II 3 60, Matthew, *Ars*, I 5.

70 In the *Poetria nova* Geoffrey uses the rhetorical term *color* (v. 872, v. 919, v. 944, v. 954, vv. 960-1, v. 986, v. 991, v. 993, vv. 1022-3, vv. 1036-7, v. 1046, v. 1094, v. 1097) much more often than the grammatical term *schema* (v. 937, v. 968, v. 1276, v. 1528). *Emphasis* also becomes a type of abbreviation, vv. 693-5, no longer associated with *circuitio*.

71 *Poetria nova*, vv. 1098-1217, vv. 1232-1279, vv. 1280-1527. Geoffrey proudly points to his completeness and consistency: "*nil perit ex numero nec omittitur ordo colorum*", v. 1220.

72 *Poetria nova*, vv. 765-1060. The author of the *Rhetorica ad Herennium* treats the tropes as a separate subset of the figures of speech, a bridge between the *exornationes verborum* and *exornationes sententiarum*. Geoffrey discusses the tropes before he discusses the figures of speech and thought.

73 John Ward has noted "the dialectical and theoretical interests of the northern schools", Ward, *Ciceronian Rhetoric*, 159.

74 Discussion of the *colores* takes up 195 of the 217 pages in Gräbener's edition, or nearly ninety percent of the *Ars versificaria*. The slim remainder deals with the *argumenta* and special rules for verse and prose.

prefers the rhetorical terminology he borrows from Geoffrey's *Summa* and *Documentum*. Gervase usually restricts his references to Donatus to identifying the Greek names of grammatical figures with the Latin names of rhetorical colours.⁷⁵

In the *Ars versificaria*, figures of speech (marked + on the charts) take up much of *identitas*, all of *conservantia* and a good deal of *mutatio*.⁷⁶ The arrangement of the figures is based on deviations from a degree zero of expression, *rudis identitas*, expression lacking any fault or figure or color. Gervase defines *conservantia* as decoration in itself, without *mutatio*, which involves subtraction from or addition to or disorder of the expression. The arrangement of figures in the *Ars versificaria* may be inspired by Geoffrey's distinction between figures of amplification and abbreviation in the *Documentum*, but Gervase places many of Geoffrey's figures differently.⁷⁷

Clarifying the precise differences between the arrangements of Matthew, Geoffrey, and Gervase requires a closer reading than I can pursue here. Gervase so often borrows from Matthew, Geoffrey and Bernard throughout the *Ars versificaria* that the charts generated by the investigation map out the whole work. The charts provide a clear and comprehensive outline of the highest levels of the *Ars versificaria*. The outline is not fully detailed. Borrowings from the three authorities only begin to cover the lower levels of the work. The charts provide, at best, a solid overview of the major divisions of the *Ars versificaria*.⁷⁸

The following remarks draw upon the view of higher levels the charts provide to suggest three areas worthy of more detailed investigations.

1. John Ward has written, in regard to Boncompagno's *Ars dictaminis*, that "the work is ostensibly designed [...] to make up for the prac-

75 Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 11, *paronomasia/paronomeon* and *annominatio*; 16, *homeoptoton* and *similiter cadens*; 18, *homoeoteleuton* and *similiter desinens*; 20, *metalepsis* and *gradatio*; 37, *dialyton* and *â*. *Polysyndeton*, 34, is a rare case where no Latin rhetorical equivalent is given.

76 Some of the figures, including *contrarium* and *contentio* have to await treatment under *contrarietas*, a wide separation that shows Gervase's systematisation is not simply progressive.

77 Geoffrey, *Documentum*, II 2 1-II 2 44. For instance, Geoffrey and Gervase both place *conduplicatio* and *interpretatio* under amplification or addition, but Geoffrey also places *exclamatio*, *subjectio*, and *dubitatio* under addition, Gervase, *conservantia*. Geoffrey sees *dissolutum* as a type of abbreviation, Gervase, addition.

78 By comparison, the table of contents Gräbener provides, Gervais von Melkley, *Ars poetica*, VI-XII, uses a complicated outline methodology and spreads over too many pages to grasp the whole. The three figures Purcell provides for *identitas*, *similitudo*, and *contrarietas*, Purcell, *Transsumptio*, 383-5, are in the wrong order (*contrarietas* is figure 2 and *similitudo* figure 3). His correctly reordered versions, Purcell, *Ars poetriae*, 103, 107, 115, remain outside the two enclosing structures of common and specific rules for verse and prose, and rhetorical *colores* and *argumenta*. Purcell's figure for *identitas* also is more unclear than need be, Purcell, *Ars poetriae*, 103.

tical deficiencies of classical rhetorical theory, particularly in the area of thirteenth-century legal applications".⁷⁹ The borrowing and citation practices of Gervase suggest the *Ars versificaria* is designed to supplement the traditional treatment of grammatical figures and rhetorical colours in the area of twelfth and thirteenth century verse and prose composition.

Twelfth century writings like the *Cosmographia* and *Architrenius* appear to require the creation of new theory. Gervase borrows examples from both the grammatical and rhetorical traditions to discuss figures of speech, but when he treats *determinatio*, he draws many examples from Bernardus.⁸⁰ Gervase cites Bernardus often in other non-traditional areas: in *equalitas* and *transmutatio*, in *assumptio*, in *munditia*.⁸¹ Gervase cites John of Hanville in non-traditional areas, too: in *equalitas*, frequently in *assumptio*, in the special rules for verse and prose.⁸² Further study of the placement and explication of twelfth and thirteenth century examples may help us understand why new areas of theory appear in the *Ars versificaria*.⁸³

2. If the sequence of *identitas*, *similitudo*, and *contrarietas* represents progressively sophisticated levels of expression, Gervase, placing his tropes across the three *loci* in about the same order the tropes are presented in *Rhetorica ad Herennium* Book IV, shows that he understands the role the tropes play as a bridge between figures of speech and thought.

Under *identitas-mutatio-diversio*, Gervase begins to lay out the tropes: under *diversio-digressio*, (2) antonomasia, (3) metonymy, (4) circuitio, and (7) synecdoche; under *diversio-transcensus*, (5) hyperbaton and (6) hyperbole. Gervase continues to lay out the tropes under *similitudo*: under *assumptio*, (1) onomatopoeia and (8) cat-

79 Ward, *Ciceronian Rhetoric*, 126

80 Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 40-58.

81 One of the citations for *equalitas*, Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 64, is especially interesting insofar as Gervase attributes the lines to Bernardus, but Geoffrey, *Documentum*, III, 3, 73, attributes them to the bishop of Le Mans, Hildebert of Lavardin. Since the lines are from the *Mathematicus*, vv. 21-2, Geoffrey probably considers Hildebert to be the author of the work Gervase calls the *Paricidali* and attributes to Bernardus seven times. Gervase refers to Hildebert as *egregius versificator*, Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 15, and quotes from the *Versus de excidio Troiae* (vv. 3-4, Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 194; vv. 13-14, Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 23, 25, 35) and the *Versus de rota Fortunae* (vv. 13-14, Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 68), poems commonly attributed to Hildebert, but Gervase does not name Hildebert as the author of the two poems.

82 *Equalitas*, Gervais von Melkley, *Ars poetica*, 64; *assumptio*, 91, 94, 97, 99, 106; special rules, 210, 211, 220, 221.

83 The new areas also appear to be where the contemporary logic manuals influence Gervase the most.

achresis; under *transumptio*, (9) metaphor and (10) allegory. Only synecdoche and onomatopoeia deviate from the order presented in *Rhetorica ad Herennium* Book IV: synecdoche most likely for its traditional connection with metonymy, and onomatopoeia for its traditional connection with catachresis.⁸⁴

This presentation simplifies a much more complex situation. Areas that intervene in the sequence are excluded, and the division of allegory into species belonging to *similitudo* and *contrarietas* is neglected. Still, the movement from *vox* to *dictio* to *oratio* that spans the discussion of *similitudo* is intriguing, and further study of the arrangement of tropes in the *Ars versificaria* is warranted.

3. Unlike Geoffrey's *Poetria nova*, which quickly became a fixture in the medieval classroom, the *Ars versificaria* seems to have had no immediate impact at all. In fact, Gervase's art does not appear to have generated much interest before the late 14th century Oxford renaissance of Anglo-Latin rhetoric described by Martin Camargo.⁸⁵ At that end of the 14th century, the *Ars versificaria* is copied in its entirety, and the *Tria sunt*, whose eighth chapter is "On the Functional Categories into Which All of the Colors Can Be Sorted and How the Figures Correspond to the Colors", quotes Gervase frequently.⁸⁶ Further investigation of how the *Ars versificaria* interacts with the *Tria sunt* must await a critical edition of the latter, but we are likely to learn much from a study of its borrowing and citation practices.

For now, we need to revise our understanding of the time and place of the *Ars versificaria*. The work does not refer to the *Poetria nova*, and its date does not depend on the date of the *Poetria nova*. But how can it be that Gervase borrows from Geoffrey's other works, and not from the *Poetria nova*? Perhaps it is that the two works are being composed simultaneously, but Gervase is one of the clerics with Stephen Langton in France, separated from Geoffrey during the interdict. But this, too, is a matter for further investigation.

84 The relation of container and content (metonymy) is often confused with the relation of whole and part (synecdoche). Catachresis is traditionally understood as a metaphorical usage compelled by the failure of onomatopoeia to provide a proper term.

85 Camargo, M. "The Late Fourteenth-Century Renaissance of Anglo-Latin Rhetoric". *Philosophy and Rhetoric*, 45, 2012, 107-33. Camargo documents the appearance of the *Ars versificaria* in three manuscripts from the late fourteenth or early fifteenth century, 124.

86 Camargo, *The Late*, 129.

Gervase of Melkley <i>Ars versificaria</i>				Chart 1. Borrowings and Citations, Part I								
				Donatus	Matthew	Geoffrey		Bernard				
					Matt Av	G. Summa	G. Doc	G. "Pn"	B. Cos.	B. Math.		
R E G U L A R E N T I A M A U T O M A T I C I S	C O N S E R V A N T I A P O E T I C A	R U D I S	rudissima		7dx							
			rudior	barbarism metaplasm	8dx							
			C O N S E R V A N T I A	+	simplex narratio	annominatio	12dx (i)	12dx (i)	11x			11x
						paronomeon			14x			12x
						annominatio						16x (2)
						omoptoton <i>leonitas</i>	16d			17x (o)		
			R U D I S	+	vehementi loquendi	homoteleuton	18d	18d				
						paronomasia	20d =	18dx 20d 20x 21dx	20x			
						metalepsis						
						gradatio <i>amphibolum</i>					22x RA	
			R U D I S	+	questio et responsio	correctio			24x			
						correctio				26x		23x H
						exclamatio					25x RL 1	25x H
						dubitatio						
			R U D I S	+	substractio	ratiocinatio			27dmx			
						subjectio			27x =	= 27x		
						praecisio				28dx		30x
						occupatio						
			R U D I S	+	additio	polysyndeton	34x (v)	= 34x		33dmx		
						articulus			35mx			
						disiunctum			36x			37x
						adiunctum						37x
						dissolutum	37d					38x
dissolutum												
conduplicatio		38x (j)							39x			
interpretatio						39dx	38dx (j) 39d		39x			
determinatio									43x (2)			
determinatio	45dx(v)	47dx (o)							44x			
epithet									46x			
determinatio									"48x"			
determinatio						54x (2)						
determinatio						56x						
determinatio	<i>app. simplex</i>			57x		57x						
R U D I S	diversio	equalitas	nec. metrice		59x (l)							
			prosaice					59x				
R U D I S	digressio	T	equalitas					61x	64x			
			equalitas			64x H =						
R U D I S	T	digressio	digressio a.m.	65d								
			digressio a.s.	68d		68dx	68dx		68 H			
			metonymy			69dx	69d					
			<i>emphasis</i> synecdoche	74d	70x	69d	69d		"72x"			
R U D I S	transversio	T	inversio				75x (2)					
			metaplasm	76dx (2)								
R U D I S	transcensus	T	transmutatio					76x RL 2	77x (2)			
			transmutatio						78x			
			hyperbaton	80d								
			interpositio									
R U D I S	T	hyperbole	parenthesis						80x			
			synthesis	82-83d					81x			
			<i>singula singulis</i>		82x							
			<i>litotes</i>						85x			

+ = figure
T = trope

= page in Gräbener (ed.), *Ars poetica*

d = doctrine x = example

i = isidore

o = ovid RA = Apostrophe Pn 348-352

m = marbod RL 1 = Lament Pn 386-387

v = vergil

RL 2 = Lament Pn 382-384

j = juvenal

l = lucan

H = "Hildebort of Lavardin"

Gervase of Melkley <i>Ars versificaria</i>			Chart 2. Borrowings and Citations, Part II							
			Donatus	Matthew	Geoffrey		Bernard			
				Matt Av	G. Summa	G. Doc	G. "Pn"	B. Cos.	B. Math.	
R E G U L A R E C O M M U N I S	SIMILITUDO	assumptio	vocis n.signif assumptio assumptio assumptio assumptio					95x 96x (2) 98x (3) "101x" 103x (2)		
		T	catathresis	107dx (2)						
		T	transumptio	trans. dict. trans. orat.			108xX	"108x"		
		T	metaphor	108d			111x	"111x"		
			metaphor		112 x (v)				115x 116x 118x (2) "120x"	
			metaphor	118d					121x 122x 125x	
			metaphor		121x (s)					
			metaphor					130x RL 3 "136x"		
			metaphor				136x		137x	
			metaphor					"141x"		
			metaphor	allegory	141dx (v)					144x (2) 145x
			metaphor	asteismos	148dxX (v) 149-50dxX	150x			"147x"	
	metaphor	asteismos								
	metaphor	asteismos								
	metaphor	allegory								
	metaphor	allegory								
	metaphor	enigma								
	metaphor	icon	150dx							
	metaphor	paradigma	151d							
	metaphor	parabole	152d							
	metaphor	omoiosis								
	metaphor	allegoria	carientismos	156dxX						
	metaphor	enthymema	contrarium			158dx 162x				
	metaphor	+	contentio							
	metaphor	+	antithetum				[171x HE]			
	metaphor	T								
	MUNDITIA		munditia		189x (2)					
			munditia					190 x 192x (2)		
			munditia	193x =				193x 194x 194x		
			munditia					195x 196x		
			munditia							
			munditia					194 H		
			munditia							
	ARGUMENTA		argumenta					203x		
	reg. versibus speciales		reg. v. spec.					205x 210x		
			reg. v. spec.					210x		
	[reg.] dictamen prosaicum		reg. dict. p.					220x (2) 220x 221x (2) 222d		
			reg. dict. p.							
			reg. dict. p.							

T = trope
+ = figure

= page in Gräbener (ed.), *Ars poetica*

d = doctrine x = example X = explanation

v = vergil
s = statur

RL 3 = Lament Pn 390-391
HE = Epitaph Henry II
H = "Hildebert of Lavardin"

Le *poetriae* del medioevo latino

Modelli, fortuna, commenti

a cura di Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio

Le *Laborintus* d'Évrard l'Allemand, ou le roman familial d'un grammairien mélancolique

Jean-Yves Tilliette

(Université de Genève, Suisse)

Abstract Among the six 'poetic arts' edited and commented by Faral in 1924, Evrard l'Allemand's *Laborintus* is undoubtedly the one that, since then, has known the most mediocre fortune. It is the only one that has never been re-edited or translated. This paper proposes a new analysis of this poem trying to question the reasons of this absence. Did *Laborintus*, which was rather known in the Germanic countries during the last centuries of the Middle Ages, suffer from the banality linked to its doctrine whose success would outshine it? Or, rather, did it suffer from the originality of its character, as we can see from the autobiographic development of its first part and the enigmatic character of its title? In the light of such questions, this paper will deal with *Laborintus'* relation with other poetic arts, namely Horace's and Geoffroy de Vinsauf's.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Un labyrinthe?. – 3 Un programme de lectures poétiques. – 4 *Ars artium*. – 4.1 Matthieu de Vendôme, *Ars versificatoria*. – 4.2 Geoffroy de Vinsauf, *Poetria nova*. – 4.3 Gervais de Melkley, *Ars poetica*. – 4.4 Bernard de Bologne, *Liber omnigenum dictaminum*. – 4.5 Jean de Garlande, *Parisiana poetria*, liv. 7. – 5 *De arte et ex arte*. – 6 Une conscience malheureuse.

Keywords Poetics. Diffusion in Germany. List of authors. Forms of versification. Defence of poetry. Mothers. Godmothers and foster mothers.

1 Introduction

Au sein du corpus des 'arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle' que l'ouvrage classique d'Edmond Faral a rendu canonique, le *Laborintus* d'Évrard l'Allemand est certainement le texte le moins fréquenté par la critique. Sauf oubli ou ignorance de ma part, les études qui lui ont été spécifiquement consacrées depuis la parution de l'édition Faral se comptent sur les doigts d'une main¹ – sans commune mesure donc avec la bibliographie

1 La dernière édition en date reste celle de Faral, E. *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*. Paris, 1924, 337-77. La littérature secondaire, hors les travaux consacrés à l'ensemble du corpus des arts poétiques, se limite à : Purcell, W.M. « Eberhard the German and the Labyrinth of Learning : Grammar, Poesy, Rhetoric and Pedagogy in the *Laborintus* ». *Rhetorica*, 9, 1993, 95-138

abondante qu'ont suscitée les traités de Matthieu de Vendôme, Geoffroy de Vinsauf ou même Jean de Garlande. Détail significatif, on notera que le répertoire bibliographique CALMA (*Compendium Auctorum Latinorum Medii Aevi*), pourtant très riche et bien informé, ne consacre pas de notice à Évrard l'Allemand. Il est vrai que, de cet auteur, dont le *Laborintus* semble être la seule œuvre conservée, on sait vraiment peu de chose. Peut-être originaire de Cologne, il a étudié à Paris et à Orléans, où il semble avoir acquis le titre de *magister*, que lui attribuent plusieurs manuscrits. Il aurait ensuite enseigné à Brême.² Les seuls repères chronologiques qui permettent de le situer dans le temps sont le *Registrum multorum auctorum* d'Hugues de Trimberg composé en 1280, qui cite le *Laborintus*, fournissant ainsi un *terminus ad quem*, et, pour le *terminus a quo*, les références alléguées par Évrard à un certain nombre d'écrits du XIIIe siècle, le plus récent étant les *aequivoca* de Jean de Garlande ou à lui attribués, datables de la fin des années 1240.³ Il convient donc de resserrer un peu la fourchette chronologique ordinairement reçue à propos de la datation du texte (1213-1280), et de situer notre poème dans le troisième quart du XIIIe siècle. Comme on va le voir, cette hypothèse de datation n'est pas tout-à-fait sans conséquence.

La désaffection dont pâtissent aujourd'hui Évrard l'Allemand et son poème peut s'expliquer de diverses façons. Peut-être tout d'abord la figure

(repris, avec quelques modifications, sous le titre *Eberhard the German's Laborintus*, dans Purcell, W.M. *Ars poetriae, Rhetorical and Grammatical Invention at the Margin of Literacy*. Columbia, South Carolina, 1996, 121-35); Martos Sanchez, J.L. « Eberardo el Alemán y la crisis poética ». *Revista de poética medieval*, 11, 2003, 41-52 (porte en fait surtout sur les *Razós de Trobar* de Raimon Vidal); 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; Méot-Bourquin, V. « La 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. Voir aussi la traduction partielle en espagnol de Pejenaute Rubio, F. « Las tribulaciones de un maestro de escuela medieval vistas desde el *Laborintus* de Eberardo el Alemán ». *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, 54-5, 2004-2005, 105-38. Je n'ai pas eu accès à la traduction inédite en anglais d'E. Carlson (*The "Laborintus" of Eberhard Rendered into English with Introduction and Notes* [M.A. Thesis]. Cornell University, 1930), ni à celle, en espagnol, de C. Ponce Hernández (*Everardo el Alemán, Laborintus*. Mexico, 2011).

2 Faral, *Les arts poétiques*, 38-9; Worstbrock, F.J. « Eberhard der Deutsch ». *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2 Bd. Berlin-New York, 1980, col. 273-276; Düchting, R. « Eberhard der Deutsche ». *Lexikon des Mittelalters*, 3 Bd. Zürich-München, 1986, col. 1523-1524; Weijers, O. *Répertoire des noms commençant par C-F*. Vol. 2 de *Le travail intellectuel à la Faculté des arts de Paris. Textes et maîtres (ca. 1200-1500)*. Turnhout, 1996, 57-8.

3 Selon la spécialiste de Jean de Garlande qu'est Elsa Marguin-Hamon, qui fonde cette hypothèse de datation sur la tradition manuscrite de ses ouvrages grammaticaux, « le traité appartient à la seconde partie de la carrière de Jean de Garlande, et est postérieur au séjour qu'il effectua en Angleterre au début des années 1240 ». Comme me le signale également Mme Marguin-Hamon, les *Aequivoca* devraient être postérieurs à la *Parisiana poetria*, dont la dernière version date des années 1231-1235 (courriel du 4 avril 2016).

de notre auteur a-t-elle été offusquée par celle de son plus illustre homonyme Évrard de Béthune, mort vers 1212, l'auteur du *Graecismus*, à qui on l'a jadis identifié à tort. Cette confusion, qui remonte au premier éditeur du texte, Polycarpe Leyser,⁴ tient sans doute au fait que les deux hommes ont écrit l'un et l'autre de longs poèmes en vers dactyliques sur des sujets voisins, la grammaire et la poétique ; il a fallu attendre près d'un siècle et demi pour qu'un grand spécialiste de ces domaines, Charles Thurot, ne fasse justice de cette identification abusive⁵ – on aimerait pouvoir dire définitivement, mais il se trouve encore des savants assez mal informés pour confondre les deux Évrard.⁶ Le médiocre intérêt aujourd'hui soulevé par le *Laborintus* tient peut-être aussi à ce que ce texte, la dernière en date des *artes poetriae*, reprend et résume l'enseignement de tous ses prédécesseurs, comme nous aurons l'occasion de le voir en détail, ce qui peut donner l'impression qu'il fait double emploi, et n'apporte guère à la doctrine, « étroitement apparenté comme il l'est, selon Faral, à l'*Ars* de Matthieu de Vendôme et à la *Poetria* de Geoffroy de Vinsauf ».⁷ Enfin, et de façon quelque peu contradictoire avec ce qui vient d'être dit, le poème d'Évrard l'Allemand a pu dérouter la critique moderne, friande de taxinomies et de catégorisations claires et simples, par son originalité : il mêle en effet à l'énoncé de préceptes et à la présentation d'exemples illustratifs, conformément à la pratique didactique ordinaire, plusieurs développements qui rendent un son autobiographique, auxquels j'aurai également l'occasion de revenir. Dès lors, il est assez difficile de l'intégrer sans scrupule ni hésitation au genre de l'"art poétique" – à quoi d'ailleurs son titre même, ambigu et énigmatique, ne renvoie pas explicitement.⁸

Les lecteurs médiévaux du *Laborintus* ne semblent pas, quant à eux, avoir éprouvé ce genre de perplexités. Car, si l'on se fie au nombre de copies conservées, notre poème, certes largement distancé par la *Poetria*

4 Leyser, P. *Historia Poetarum et Poematum Medii Aevi...*, Halle, 1721, 795-854.

5 Thurot, C. « Document relatif à l'histoire de la poésie latine au moyen-âge ». *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, année 1870, 259-69. Cf. aussi, malgré son titre ambigu, l'article de Lohmeyer, K. « Ebrard von Béthune. Eine Untersuchung über den Verfasser des Graecismus und Laborintus ». *Romanische Forschungen*, 11, 1901, 412-30.

6 Par exemple Vecchi Galli, P. « Le rane dei poeti. Una nota per Cecco d'Ascoli ». Terzoli, M.A. ; Asor Rosa, A. ; Inglese, G. (a cura di), *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia = La tradizione letteraria dal Duecento al Settecento*. Vol. 2 di *Studi in onore di Guglielmo Gorni*. Roma, 2010, 51-61 (58).

7 Faral, *Les Arts poétiques*, 39.

8 Purcell, *Eberhard*, 98; Méot-Bourquin, *La part du maître*, 34. Ce titre est souvent glosé par les commentateurs médiévaux *quasi laborem habens intus*, ce qui, à vrai dire, n'explique pas grand-chose.

nova de Geoffroy de Vinsauf dont Marjorie Woods a repéré 227 témoins,⁹ occupe, avec 55 manuscrits, une fort honorable deuxième place dans la hiérarchie des arts poétiques,¹⁰ loin devant les traités de Matthieu de Vendôme, de Gervais de Melkley et de Jean de Garlande, ainsi que les diverses versions du *Documentum* en prose de Geoffroy. Il sera en outre le premier ouvrage du genre à connaître, et qui plus est à quatre reprises entre 1497 et 1504, les honneurs de l'impression.¹¹ C'est peut-être au fait qu'il partage avec la *Poetria nova*, comme avec le *Graecismus* et avec le *Doctrinale* d'Alexandre de Villedieu, également fort diffusés, la caractéristique d'être entièrement composé en vers, donc selon un medium qui favorise la mémorisation, que notre texte doit son succès. Un succès géographiquement circonscrit, toutefois : à la différence de la *Poetria nova*, répandue dans toute l'Europe latine, le *Laborintus* est copié et commenté exclusivement dans les pays germaniques et d'Europe centrale (Pologne, Bohême). À l'exception d'un manuscrit copié en Belgique ou dans le Nord-Est de la France et d'un autre en Suède,¹² tous les témoins conservés proviennent de cette aire culturelle ; le maître pragois Nicolas de Dybin, actif dans la seconde moitié du XIVe siècle, lui dédie un commentaire fort profus, transmis quant à lui par treize manuscrits, originaires des mêmes régions d'Europe.¹³ Enfin, son étude est au XVe siècle au programme des universités de Heidelberg (vers 1420) et d'Erfurt (des années 1440 au début du XVIe siècle).¹⁴ Or, on peut se demander si ce n'est pas ce qui fait à nos yeux sa bizarrerie, à savoir l'étrange alliance dont il est le lieu entre programme d'enseignement et confession amère de l'enseignant, qui explique sa popularité auprès des intellectuels du moyen âge tardif :

9 Woods, M.C. *Classroom Commentaries. Teaching the "Poetria nova" across Medieval and Renaissance Europe*. Columbus, 2010, 289-307.

10 Haye, *Der Laborintus*.

11 Murphy, J.J. « Rhetoric in the earliest years of printing, 1465-1500 ». *Quarterly Journal of Speech*, 70, 1984, 1-11 (7); *Repertorium edierter Texte des Mittelalters aus dem Bereich des Philosophie und angrenzender Gebiete*. Hrsg. von R. Schönberger et al. Berlin, 2012², 1346.

12 Il s'agit des manuscrits de Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 18570 (saec. XIV), et d'Uppsala, Universitetsbiblioteket C 6 (saec. XV¹). Cf. Haye, *Der Laborintus*, 360 et 364-5.

13 Szklenar, H. *Magister Nicolaus de Dybin. Vorstudien zu einer Edition seiner Schriften. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Rhetorik im späteren Mittelalter*. München-Zürich, 1981; Szklenar, H. « Magister Nicolaus de Dybin als Lehrer der Rhetorik ». *Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur*, 16, 1987, 1-12; Szklenar, H. « Nicolaus de Dybin commentatore del *Laborintus* ». 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* (Trento e Rovereto 3-5 ottobre 1985). Scandicci-Perugia, 1988, 221-37. À ma connaissance, l'édition annoncée par Hans Szklenar n'a jamais vu le jour.

14 Haye, *Der Laborintus*, 341-2.

c'est en tous cas ce que paraît indiquer le titre des éditions imprimées à Erfurt par Wolfgang Schenk en 1501 et 1504, à savoir *Labyrinthus Poeta et Orator* [sic] *de Ludimagistrorum molestissimis laboribus apprime nobilis*. Mais on se situe là dans une région et à une époque où l'humanisme et la Réforme vont bien vite démoder les formes et les contenus de la poétique enseignée par Évrard. Le XIII^e siècle scolastique ne nous a pas, en revanche, habitués à voir des maîtres aussi passionnément et désespérément engagés dans leur tâche didactique. C'est à la lumière de cette tension entre un idéal pédagogique exigeant et la difficulté de le mettre en œuvre que je me propose ici d'analyser, au fil d'une lecture synthétique, le projet intellectuel et moral du *Laborintus*.¹⁵

2 Un labyrinthe ?

Au risque de répéter des choses que l'on peut lire ailleurs, je commencerai par décrire rapidement le poème, car le caractère sinueux de son propos paraît l'exiger. Comme on vient de le suggérer, le *Laborintus* surprend en effet de prime abord par son caractère composite. Le plan en trois parties passablement déséquilibrées conçu par Faral trahit trop la volonté de ce savant de redistribuer sur le poème d'Évrard les notions extraites des autres *artes* qu'il édite – la 'doctrine' qu'il a décrite dans la deuxième partie de son livre – pour en mettre en évidence les qualités et caractères propres. À l'inverse, Purcell se plaît à suivre pas à pas son développement 'labyrinthique' et à en détailler avec gourmandise les détails (il parle à son propos de « delightful maze »), au risque de manquer à en saisir le mouvement et l'unité. Je serais plus proche là encore du point de vue de Valérie Méot-Bourquin, qui s'emploie, après avoir souligné, avec un peu trop d'insistance peut-être, que le *Laborintus* apparaît à un lecteur inattentif comme « composé de pièces et de morceaux », à y repérer « un plan en fait clair », celui « non [d'] un art poétique mal bâti, mais [d'] une 'Vie du maître' solidement construite » – même si je ne partage pas tout-à-fait son avis sur la manière dont les deux composantes du texte, doctrinale et narrative, théorique et pragmatique, se tressent et se tissent entre elles, et qu'elle me semble faire un peu bon marché, à l'opposé de Faral, de sa dimension dogmatique. Rien n'interdit certes de penser, même si rien ne le prouve absolument (mais enfin, il semble établi qu'Évrard a exercé les fonctions de *magister*), que le *Laborintus* puisse s'inspirer de l'expérience

15 Il serait abusif de prétendre que cette démarche est tout-à-fait originale : elle est esquissée de façon très pénétrante par Murphy, J.J. *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley-Los Angeles-London, 1974, 182-3), et approfondie par Méot-Bourquin, *La part du maître*, envers qui je reconnais volontiers ma dette.

de la 'salle de classe', mais c'est d'abord un savoir qu'il entend diffuser, et c'est bien ainsi que l'ont reçu ses lecteurs comme Nicolas de Dybin. Or, comme tout savoir, celui-ci doit être organisé. Sous le vêtement narratif, c'est une structure subtile et complexe, mais ferme, en six parties de dimensions plus ou moins équivalentes, qui se laisse appréhender. Voici donc comment, selon moi, s'organise le poème, qui compte au total 1014 vers dactyliques, pour l'essentiel des distiques élégiaques entrecoupés de quelques passages en hexamètres,¹⁶ et quatre pièces strophiques en vers rythmiques :

1. Après un bref prologue en forme d'invocation à la Camène (vv. 1-10), un premier développement relate, du v. 11 au v. 252, les années de formation du protagoniste, placées sous la protection plus ou moins bien intentionnée de fées-marraines qui, sont, par ordre d'apparition, *Natura*, la Parque, *Fortuna*, *Philosophia* et *Grammatica*, de sa vie intra-utérine, où les lectures de sa mère orientent déjà sa destinée future, jusqu'à l'allaitement métaphorique aux mamelles de Dame Grammaire.
2. Au v. 253 entre en scène un nouveau personnage, *Poesis*, la suivante de Grammaire, dont les enseignements, donnés à la première personne du singulier, s'étendent jusqu'au v. 834. Le premier chapitre de cette leçon, du v. 254 au v. 598, concerne l'application à la composition poétique des lois et des techniques de la rhétorique à propos de la *dispositio* (vv. 269-98), de l'*inventio* (vv. 299-342) et de l'*elocutio* (vv. 343-596). Selon l'usage des arts poétiques, cette description entremêle l'énoncé des préceptes et leur application sous forme d'exemples et de poèmes-modèles.
3. Toujours par la bouche de *Poesis*, l'apprenti se voit indiquer, du v. 599 au v. 686, une longue liste de lectures, qui compte au total trente-quatre poèmes et six prosimètres, pour un total de quarante items, allant de l'Antiquité classique à la littérature quasi-contemporaine en passant par la poésie chrétienne des IV^e-VI^e s. Chacune de ces œuvres, et le bénéfice qu'on doit en attendre, se voient caractérisés par un distique.
4. On revient ensuite aux commandements relatifs à l'art d'écrire, et plus précisément à une série de conseils, destinés, souligne le texte, aux élèves déjà avancés, et non plus aux simples débutants, les 'Néoptolèmes' (v. 693), sur des formes complexes de versification, mettant notamment en œuvre divers systèmes de rimes, soit dans le cadre du distique, soit dans celui de l'hexamètre seul (vv. 699-816). *Poesis* conclut son discours par l'énoncé de quelques défauts à

¹⁶ Soit les vv. 775-816, 991-1005, et les neuf derniers vers du poème, non numérotés dans l'édition Faral.

éviter (*effugienda*, v. 818), toujours dans le domaine de la métrique et de la prosodie (vv. 817-34). S'il se bornait à suivre le modèle des *artes poetriae* de Matthieu de Vendôme et de Geoffroy de Vinsauf, le *Laborintus* s'arrêterait là. Mais il accueille encore deux nouveaux développements.

5. Le premier est mis dans la bouche d'un nouveau personnage allégorique, la *Genitrix elegorum*, sans doute l'Élégie, qui était brièvement intervenue dans les premiers vers du prologue, comme inspiratrice du poème.¹⁷ Son style plaintif est particulièrement bien adapté à la relation des avanies et inconvénients du métier de maître de grammaire (vv. 835-990): la pauvreté est son lot, ses élèves sont querelleurs, fourbes, vaniteux, stupides, distraits ou (et ?) paresseux ; les compétences et connaissances acquises au prix de grands efforts sont vraiment mal récompensées !
6. Ce constat amer conduit enfin l'auteur à se tourner vers un second type de composition (*calamus alter*, vv. 992-3), la poésie rythmique. Il en fournit quatre exemples, sous forme d'hymnes à la Vierge, au Christ et à sa Croix en vers successivement 'trochaïques' (paroxytons), 'iambiques' (proparoxytons) et mixtes, et d'une chanson à thème moral en strophes goliardiques *cum auctoritate*. Le texte s'achève brièvement par une invocation à la Trinité et un appel à l'indulgence du lecteur, en neuf hexamètres.

Si ce découpage a quelque pertinence, il fait ressortir que, sous son cours apparemment capricieux, le propos d'Évrard répond à une structure en réalité assez ferme. On peut l'interpréter de deux façons : soit l'on considère avec certains critiques que les poèmes rythmiques qui closent l'ouvrage constituent de simples « exercices offerts au travail des étudiants », un appendice « quasi-autonome » que l'on peut mettre entre parenthèses,¹⁸ et alors on est en présence d'une structure symétrique, en chiasme : les chapitres 1 et 5, 'les enfances du grammairien' et 'les misères du maître', se répondent entre eux, les chapitres 2 et 4, 'conseils de poétique' et 'modèles de versification', se font également écho, le chapitre 3, 'la lecture des *auctores*' se trouvant dès lors au cœur de l'ouvrage ; soit, ce qui me

17 « Incipe : perficies auxiliante Deo. | Quid sit onus cathedrae, qua teque tuosque scholares | Arte regas, perares imparitate pedum » (*Laborintus*, vv. 6-8). Le programme fixé d'entrée de jeu par la Muse incluait donc les deux aspects, existentiel et didactique, dans cet ordre, que nous repérons dans le poème.

18 Méot-Bourquin, *La part du maître*, 27-8. Il ne semble pas toutefois, contrairement à ce qu'affirme Mme Méot-Bourquin, que le passage en question ait connu « une tradition différente » : la description des manuscrits donnée par Haye montre qu'ils sont quasiment tous complets, et ne signale pas que les quatre poèmes rythmiques de la fin du *Laborintus* aient eu une diffusion séparée et indépendante. Mais pour cet auteur, les « misères du maître » constituent, ou doivent constituer, une sorte de point d'orgue.

semble plus conforme au projet supposé d'Évrard, on prend en compte la totalité du texte, et on a affaire à une structure parallèle, en alternance : les chapitres 2, 4 et 6 développent le propos commun à l'ensemble des arts poétiques des XIIe et XIIIe siècle, à savoir l'enseignement des techniques de la composition littéraire, organisé selon une progression en trois niveaux ; les chapitres 1, 3 et 5, qui n'appartiennent qu'au *Laborintus*, marquent la touche personnelle d'Évrard. C'est en fonction de cette distribution que je vais à mon tour envisager les sources, puis les intentions de notre poème.

3 Un programme de lectures poétiques¹⁹

Fidèle aux principes de la poétique médiévale, qui valorisent les prestiges de l'*ordo artificialis*, je commencerai cette analyse par l'étude du passage situé au centre à peu près exact du poème, soit l'énumération des textes dont *Poesis* conseille l'étude à son élève – ce que je viens de désigner comme le chapitre 3 du *Laborintus*. Cette liste très copieuse, près d'une centaine de vers, des lectures poétiques dont l'apprenti doit s'imprégner pour parfaire sa formation distingue le *Laborintus* des arts poétiques antécédents. Elle ne me semble pourtant pas avoir reçu de la part de la critique toute l'attention qu'elle méritait. Faral l'expédie en une demi-ligne (« l'étude des auteurs : leur énumération »), comme fait Méot-Bourquin, Purcell en détaille le contenu sans en fournir le moindre commentaire, Martos Sanchez la passe simplement sous silence.²⁰ C'est assez logiquement qu'elle se situe entre la description de l'usage des figures de rhétorique, dont toute espèce d'écriture artiste, pas nécessairement poétique, peut en droit faire son profit, et les conseils relatifs à la versification savante. Mais ce qui y est intéressant c'est d'abord bien sûr son contenu. On est en effet en présence de l'énumération de poètes la plus longue dans ce genre de contexte : tant leur nombre que leur choix méritent donc d'être justifiés.

Commençons, de façon tout-à-fait prosaïque, par une donnée quantitative. À raison d'un par distique, c'est de quarante auteurs ou œuvres, trente-quatre poèmes (ou poètes) et six prosimètres ou, pour être plus exact, d'ouvrages qui « conjoignent à la prose les harmonies du mètre »

19 Ce chapitre fait l'objet d'une présentation un peu plus complète dans mon article « Un programme de lectures poétiques au XIIIe siècle. Évrard l'Allemand, *Laborintus*, vv. 599-686 ». *Filologia Mediolatina*, 24, 2017, 49-69.

20 Seul Thurot, *Document*, 261-4, l'analyse et la discute de façon précise et éclairée.

(« conjungunt prosae modulamina metri », v. 671),²¹ qu'Évrard préconise la lecture²² – j'hésite à donner à ce chiffre une valeur symbolique, celle de l'ascèse ou de l'initiation.²³ Ce n'est pas en effet, on va le voir, pour des raisons spirituelles, impliquant donc la nécessité de parvenir à un 'compte rond', que certains reviennent en deux lieux différents, Stace avec l'*Achilléide* et la *Thébaïde*, Claudien avec *Le Rapt de Proserpine* et le *Claudianus maior*, Matthieu de Vendôme avec le *Tobias* et l'*Ars versificatoria*, tandis que les œuvres d'Ovide et celles de Virgile sont regroupées sous une seule et même tête de chapitre.

Examinons donc avec plus de soin cet inventaire. Mais il est nécessaire au préalable de l'inscrire dans la longue durée. Évrard l'Allemand n'est pas le premier en effet à dresser un catalogue de lectures scolaires. L'exploration des documents qui décrivent une bibliothèque poétique a été conduite par Gunther Glauche pour le haut moyen âge, Birger Munk Olsen pour les XIe et XIIe siècles.²⁴ Il en ressort que les *auctores* les plus fréquentés sont, jusque vers l'an mil, les épiques chrétiens des IVe, Ve et VIe siècles : Juvencus, Sedulius, Prudence, Arator, Avitus constituent le noyau de la culture littéraire d'Isidore, de Fortunat, d'Alcuin et de Théodulphe ; ces deux derniers y ajoutent encore Paulin de Nole et Fortunat, le seul

21 Sur les ambiguïtés du terme *prosimetrum* dans la théorie littéraire des XIIe et XIIIe siècles, voir Turcan-Verkerk, A.-M. « Le *prosimetrum* des *artes dictaminis* médiévales (XIIe -XIIIe s.) ». *Archivum Latinitatis Medii Aevi*, 61, 2003, 111-74.

22 Soit : les *Disticha Catonis* (1); l'*Ecloga Theoduli* (2); les fables d'Avianus (3); [Gualterius Anglicus,] *Aesopus* (4); les *Élégies* de Maximien (5); le *Pamphilus* (6); [Vital de Blois,] *Geta* (7); Claudien, *De raptu Proserpinae* (8); Stace, *Achilléide* (9); Ovide, *Opera omnia* (?) (10); Horace, *Satires* (11); Juvénal, *Satires* (12); Perse, *Satires* (13); [Jean de Hanville,] *Architrenius* (14); Virgile, *Bucoliques*, *Géorgiques* et *Énéide* (15); Stace, *Thébaïde* (16); Lucain, *Pharsale* (17); [Gautier de Châtillon,] *Alexandréide* (18); [Claudien,] *In Rufinum et De consulatu Stilichonis* (19); [Joseph d'Exeter,] *Iliade* (20); *Ilias latina* (21); *Gesta Apollonii regis Tyri* (22); [Gunther de Pairis,] *Solymarius* (23); [Odon de Meung ?], *Macer floridus* (24); [Marbode de Rennes,] *De lapidibus* (25); Pierre Riga, *Aurora* (26); Sedulius, *Carmen Paschale* (27); Arator, *Historia apostolica* (28); Prudence, *Psychomachie* (29); Alain de Lille, *Anticlaudianus* (30); [Matthieu de Vendôme,] *Tobias* (31); [Geoffroy de Vinsauf,] *Poëtria nova* (32); Alexandre de Villedieu, *Doctrinale* (33); Évrard de Béthune, *Graecismus* (34); Prosper d'Aquitaine, *Épigrammes* (35); Matthieu de Vendôme, *Ars versificatoria* (36); [Jean de Garlande,] *Tractatus de aequivocis* (37); Martianus Capella, *Noces de Mercure et de Philologie* (38); Boèce, *Consolation de Philosophie* (39); Bernard Silvestre, *Cosmographia* (40).

23 Hopper, V.F. *La symbolique médiévale des nombres. Origine, signification et influence sur la pensée et l'expression*. Paris, 1995, 26. Trad. fr. de *Medieval Number Symbolism. Its Sources, Meaning, and Influence on Thought and Expression*. New York, 1938.

24 Glauche, G. *Schullektüre im Mittelalter. Entstehung und Wandlungen des Lektürekannons bis 1200 nach den Quellen dargestellt*. München, 1970; Munk Olsen, B. *I classici nel canone scolastico altomedievale*. Spoleto, 1991; Munk Olsen, B. *La réception de la littérature classique. Manuscrits et textes*. Vol. 4, t. 2 de *L'Étude des auteurs classiques latins aux XIe et XIIe siècles*. Paris, 2014, 7-87 et *passim*.

Alcuin Prosper d'Aquitaine et Lactance.²⁵ Ce programme d'apprentissage éminemment clérical se reflète dans le contenu de manuscrits-recueils, comme l'Ambrosianus C 74 sup., copié à Bobbio, ou le Parisinus latin 9347, copié à Reims, l'un et l'autre datables du début du IXe siècle,²⁶ ou encore, plus tardif, l'imposant et célèbre manuscrit Gg. 5.35 de la Bibliothèque universitaire de Cambridge, compilé vers le milieu du XIe siècle à Saint-Augustin de Cantorbéry, dont les 200 premiers folios transmettent nos épopées religieuses tardo-antiques, les 230 suivants une sélection copieuse de poésie anglo-saxonne (Bède, Aldhelm) et carolingienne (Hraban Maur, Hucbald), pour s'achever par le mince mais précieux recueil lyrique des *Carmina cantabrigensia*. Retenons de cet exceptionnel exemple le caractère cumulatif et progressif du corpus d'étude.²⁷

Celui-ci entre-temps s'est enrichi de quelques classiques païens. Alcuin déjà ajoutait à sa liste d'*auctores* Virgile, Stace et Lucain, Théodulphe Virgile et Ovide. Vers l'an mil, Gauthier de Spire se référera en outre, dans son *Libellus scolasticus* à la phraséologie alambiquée, à Horace, Juvénal, Perse et Térence, ainsi qu'à l'*Ilias latina* et aux *Noces de Philologie et de Mercure* de Martianus Capella.²⁸ L'examen exhaustif par les soins de Munk Olsen des manuscrits d'auteurs classiques antérieurs à 1200 et de leur *parerga* (*accessus*, gloses et commentaires, catalogues de bibliothèques, témoignages d'érudits...) lui a permis d'établir un canon de dix *auctores maiores*, parmi lesquels huit poètes, Virgile, Horace, Lucain, Térence, Juvénal, Perse, Stace et Ovide.²⁹

Si maintenant nous reprenons à la lumière de ces précédents l'examen du passage du *Laborintus*, nous constatons que tant le noyau carolingien d'épopées bibliques que celui défini par le retour aux classiques de la renaissance du XIIe siècle y sont inclus : le premier groupe, réduit à Sedulius, Arator, Prudence et Prosper, y est toutefois sensiblement allégé ; en revanche, sept des huit *poetae maiores* de Munk Olsen y figurent – l'exclu est Térence, au motif, j'en suis persuadé, qu'il ne pratique pas la versification dactylique, dénominateur commun des quarante auteurs cités et du *Laborintus* lui-même.

25 Glauche, *Schullektüre*, 5-12.

26 Glauche, *Schullektüre*, 31-4.

27 Rigg, A.G.; Wieland, G. « A Canterbury Classbook of the Mid-eleventh Century (the 'Cambridge Songs' Manuscript) ». *Anglo-Saxon England*, 4, 1975, 113-30.

28 Glauche, *Schullektüre*, 75-7. Cf. Vossen, P. *Der Libellus Scolasticus des Walther von Speyer*. Berlin, 1962.

29 Munk Olsen, B. « La popularité des textes classiques entre le IXe et le XIIe siècle ». *Revue d'Histoire des Textes*, 14-15, 1984-1985, 169-81; Munk Olsen, B. *I classici nel canone*, 21-55; Munk Olsen, B. *La réception de la littérature classique. Travaux philologiques*. Vol 4, t. 1 de *L'Étude des auteurs classiques latins aux XI^e et XII^e siècles*. Paris, 2009, 57-121.

Dès lors, ce qui frappe, avec la liste dressée par Évrard l'Allemand, c'est la quantité remarquable d'auteurs 'modernes' qu'il ajoute au canon. Sous réserve de la datation un peu incertaine des *Gesta* d'Apollonius de Tyr, vingt œuvres sur quarante sont postérieures à l'an mil, et une majorité de celles-ci datables de la fin du XIIe siècle, voire du début du XIIIe. On y rencontre, en vrac, les comédies élégiaques *Pamphilus* et *Geta*, les poèmes didactiques d'Odon de Meung sur les plantes et de Marbode de Rennes sur les pierres, les deux œuvres précédemment citées de Matthieu de Vendôme, la *Cosmographia* de Bernard Silvestre, mais surtout l'essentiel des vastes poèmes hexamétriques des alentours de 1200, les épopées antiquisantes de Gautier de Châtillon et de Joseph d'Exeter, celles, allégorisantes, de Jean de Hanville et d'Alain de Lille, la paraphrase biblique de Pierre Riga, l'art poétique de Geoffroy de Vinsauf et les grammaires versifiées d'Alexandre de Villedieu et d'Évrard de Béthune, même le *Solimarius*, épopée de croisade attribuée au cistercien Gunther de Pairis, aujourd'hui presque entièrement perdue. Bref, un panorama très ouvert et complet de la production poétique si dynamique du XIIe siècle – du moins celle qui relève du genre noble, porté par la versification métrique.

On peut se demander si la production livresque de l'époque reflète un programme aussi riche. J'avoue n'avoir pas mené la recherche de façon assez systématique pour l'affirmer ou l'infirmer. Sur le plan pratique, il me semble qu'un manuscrit recueillant l'ensemble du corpus aurait été bien peu maniable. Toutefois, le XIIIe siècle est l'âge des sommes, capable de réaliser des ouvrages fort compacts. Ainsi, le codex 497 de la Bibliothèque municipale de Dijon, conservé à Cîteaux, qui rassemble une quinzaine des *auctores* d'Évrard, pour l'essentiel les poètes classiques et chrétiens ;³⁰ le manuscrit 406 du Corpus Christi College de Cambridge, qui associe les épopées de Jean de Hanville, Joseph d'Exeter, Alain de Lille, Geoffroy de Vinsauf et Gautier de Châtillon ainsi que le prosimètre de Bernard Silvestre ;³¹ ou encore le Paris latin 15155, jadis étudié par Hauréau et par Novati, où se rencontrent presque tous les textes cités par le *Laborintus*, mais sous forme d'extraits, de florilège.³²

Je viens toutefois de donner une idée trompeuse de la liste fournie par Évrard l'Allemand. À la différence par exemple de ce qui se passe avec les manuscrits de Cambridge, celui du XIe comme celui du XIIIe siècle, les œuvres n'y sont pas, ou n'y sont que partiellement, regroupées par

30 Jeudy, C. ; Riou, Y.-F. *Agen-Évreux*. Vol. 1 de *Les Manuscrits classiques latins des bibliothèques publiques de France*. Paris, 1980, 503-10.

31 James, M.R. *A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Library of Corpus Christi College Cambridge*. Cambridge, 1912, 2: 288-91.

32 Hauréau, B. *Notices et extraits de quelques manuscrits de la Bibliothèque nationale*. Paris, 1892, 4: 299-315; Novati, F. « Un poème inconnu de Gautier de Châtillon ». *Mélanges Paul Fabre. Études d'histoire du Moyen Âge*. Paris, 1902, 265-78.

époques ou par genres. Gautier de Châtillon y voisine avec Claudien, et Pierre Riga avec Marbode. C'est donc une autre logique qui préside à l'organisation de notre inventaire. Cette logique est celle d'une progression pédagogique. Pour l'affirmer, je m'appuie sur un autre texte didactique, le *Sacerdos ad altare* d'Alexandre Neckam, qui énumère en son chapitre 8, *De eruditione scolarium*, la longue liste des lectures offertes au jeune élève selon un ordre qui se réfère explicitement aux progrès de sa formation.³³ Sur cette base, et en transposant le propos de Neckam au seul corpus des textes poétiques, il me semble que l'on peut subdiviser le programme tracé par le *Laborintus* en cinq grands ensembles.

(1) Le premier, qui va des distiques proverbiaux de Caton à l'*Achilléide* de Stace (n° 1-9), correspond au stade de l'éducation élémentaire : les neuf références données ici dessinent exactement les contours d'une version assez ample de ce qu'il est convenu d'appeler le *Liber catonianus*, une collection de textes poétiques brefs illustrant des genres et thèmes fort divers, destinés à fournir au débutant un premier aperçu de la matière à laquelle s'attache le *grammaticus*. Depuis l'étude pionnière, et remarquable, de Marcus Boas parue il y a plus d'un siècle, on connaît bien les contours que revêt au XIIIe siècle ce premier livre de lecture, incluant dans cet ordre les *Distiques* de Caton, l'*Églogue* de Théodule, les fables d'Avianus, les élégies de Maximien, le *Claudianus minor*, à savoir le *De raptu Proserpinae*, et l'*Achilléide*. À ces six textes canoniques peuvent s'en agréger, parfois se substituer, d'autres de même calibre, comme - c'est le cas ici - le 'nouvel Ésope', le *Pamphilus* ou le *Geta* de Vital de Blois.³⁴ Avec ce premier groupe, on se trouve en terrain de connaissance. Un tel genre de corpus est transmis par un nombre vraiment considérable de manuscrits, avant de donner naissance à la fin du moyen âge, et au prix de transformations assez profondes, aux *Auctores octo morales* qu'annonceront les écoliers d'époque moderne.

Certains témoins remplacent les *Élégies* de Maximien, un peu trop épiquées, par les plus sages *Remedia amoris* d'Ovide. D'où peut-être la place, à mes yeux problématique, du poète de Sulmone dans la nomenclature d'Évrard. Mentionné après les éléments du *Liber catonianus*, il ne s'intègre bien ni à cette série ni à celle qui la suit. Ne serait-ce pas parce qu'il est justement appelé à jouer un rôle de pivot ? On est en pleine *aetas ovidiana*, et l'on imagine qu'Ovide fait alors figure d'autorité si éminente que sa lecture va presque sans dire ; elle surplomberait donc toute la suite des études. D'ailleurs, notre texte ne prône pas l'étude d'une œuvre en parti-

33 Alexandri Neckam *Sacerdos ad altare*. Cura et studio C.J. McDonough. Turnhout, 2010, 174-5.

34 Boas, M. « De librorum Catonianorum historia atque compositione ». *Mnemosyne*, 42, 1914, 17-46; Pellegrin, É. « Les *Remedia amoris* d'Ovide, texte scolaire médiéval ». *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 115, 1957, 172-9.

culier : « Il te faut cultiver plutôt la foule des écrits d'Ovide, canonisés par l'usage ; ce qu'elle apporte est évident » (« Quam sollemnizat usus, tibi turba colenda | Ovidiana magis ; quid ferat illa patet », vv. 621-2).

(2) La deuxième phase de l'apprentissage, qui correspondrait *grosso modo* à notre enseignement secondaire, est consacrée à l'étude de ceux qu'Alexandre Neckam nomme *ethici* et *historiographi*, les moralistes et les historiens.³⁵ Transposées dans le champ de la poésie, ces catégories s'identifient naturellement à celles des satiristes et des poètes épiques. Du côté des premiers, à la triade habituelle Horace-Juvénal-Perse (n° 11-13), vient s'adjoindre l'*Architrenius* de Jean de Hanville (n° 14) qui, « se frottant à l'univers entier, enseigne où règnent les vices » (« Qualis sit itii regio quaeque docet », v. 630).

La seconde sous-catégorie, celle des historiographes, est plus profuse, puisqu'elle compte neuf entrées, mais le premier objet de la poésie hexamétrique n'est-il pas d'illustrer les hauts faits du passé ? Placée sous l'évident patronage de Virgile, cette section est subtilement organisée, en ce qu'elle juxtapose, sans souci de chronologie, des œuvres qui vont souvent par deux et se répondent l'une à l'autre. Ainsi Évrard a-t-il eu le mérite de percevoir, longtemps avant Peter von Moos, que l'épopée de Gautier de Châtillon sur Alexandre le Grand, par-delà l'héroïsme guerrier, partage avec celle de Lucain une vision très sombre de la destinée humaine (n° 17-18).³⁶ À la relation poétique de la guerre de Troie par Homère, c'est-à-dire l'*Ilias latina*, répond, conformément à la *doxa* critique du temps, son compte-rendu factuel par Darès le Phrygien, qu'a versifié Joseph d'Exeter (n° 20-21). Et les « combats du roi de Sidon », à savoir Apollonius de Tyr, préfigurent ceux, narrés par le *Solymarius*, des croisés conquérants de Jérusalem, qui se déroulent dans les mêmes parages (n° 22-23). On pourrait encore, par exemple, noter que le 'Claudien majeur' est avec Lucain le second modèle avoué de l'*Alexandréide*, encadrée par ces deux références, ou que les manuscrits juxtaposent souvent, comme fait Évrard l'Allemand, l'histoire d'Apollonius de Tyr et le récit de Darès...³⁷ Au regard des pratiques intellectuelles de l'époque, le cours apparemment capricieux de cette longue énumération d'épopées est donc fort cohérent.

(3) Après l'étude des lettres vient pour l'élève d'Alexandre Neckam celle des sciences. Elle ne passe guère souvent par le *medium* poétique. Aussi

35 Ce qui justifie leur association, c'est leur dimension morale : les uns montrent les défauts à éviter, les autres les vertus des grands hommes. L'histoire est toujours alors conçue comme *magistra vitae*.

36 « Lucet Alexander Lucani luce » (*Laborintus*, v. 637). Cf. von Moos, P. « Lucain au Moyen Âge ». von Moos, P., *Entre littérature et histoire. Communication et culture au Moyen Âge*. Firenze, 2005, 89-202 (139-52).

37 Faivre d'Arcier, L. *Histoire et géographie d'un mythe. La circulation des manuscrits du "De excidio Troiae" de Darès le Phrygien (VIIIe-XVe siècles)*. Paris, 2006, 155-6.

ne s'étonnera-t-on pas de voir la partie correspondante de son programme réduite par Évrard à deux *items*, le *Macer floridus* et le lapidaire de Marbode, dédiés respectivement aux vertus médicinales des plantes et des pierres, deux des poèmes didactiques du moyen âge latin à la diffusion la plus ample (n° 24-25).

(4) Le couronnement d'un tel itinéraire de formation est la science sacrée. C'est la raison pour laquelle c'est à ce stade seulement que s'insèrent les paraphrases bibliques si populaires au cours des siècles précédents du moyen âge. La section s'ouvre cependant sur la moderne *Aurora* qui nourrit l'ambitieux dessein de réécrire en vers la totalité du texte sacré (n° 26), tandis que les poèmes de Sedulius et d'Arator n'en prennent en charge que des parties (n° 27-28). Quant aux allégories mises en scène par Prudence, elles dialoguent tout naturellement avec celles qu'a imaginées Alain de Lille (n° 29-30) – toujours selon le principe récurrent qui met face à face un ancien et le moderne correspondant.

Je me suis demandé si, dans la progression pédagogique que je m'emploie à retracer, on ne pouvait pas entendre l'écho de la démarche exégétique et de l'élucidation progressive par ses soins, selon une profondeur croissante, des sens de l'Écriture. Aux techniques de lecture littérale fournies par l'étude des premiers rudiments succéderaient la découverte du sens moral, avec les satiristes qui mettent en garde contre les défauts à éviter et les historiens qui présentent des modèles à suivre, puis celle de l'allégorie, avec l'aide des deux textes de sciences naturelles qui exposent les significations secondes et parfois symboliques des plantes et des pierres, enfin celle de l'anagogie à travers l'étude des poèmes à thème scripturaire et théologique. Mais c'est sans doute aller trop loin dans l'interprétation...

(5) Et cela d'autant plus que les conseils de lecture donnés par le *Labirintus* ne s'arrêtent pas là. Ce qui est remarquable dans le propos d'Évrard, c'est que, pour lors en désaccord avec Alexandre Neckam, il invite son élève à aller au-delà de la science du texte sacré et de son mystère. Le degré suprême de l'apprentissage, c'est en effet celui... de l'art poétique et de la grammaire. Le *Tobias* de Matthieu de Vendôme, qui met en œuvre avec une virtuosité presque agaçante les préceptes de la 'nouvelle poétique',³⁸ sert ainsi de point d'articulation entre les épopées bibliques et spirituelles et la série apparemment plus terre-à-terre des *artes* versifiées

38 Sur les traits caractéristiques de la 'nouvelle poétique', dont les règles, ultérieurement fixées par les *artes poetriae*, se mettent en place vers le milieu du XII^e siècle, voir Bourgain, P. « Le tournant littéraire du milieu du XII^e siècle ». Gasparri, F. (éd.), *Le XII^e siècle. Mutations et renouveau en France dans la première moitié du XII^e siècle*. Paris, 1994, 302-23; Tilliette, J.-Y. « La création littéraire du XII^e siècle vis-à-vis de la tradition. Fidélités et ruptures ». Schmidt, von H.-J. (Hrsg.), *Tradition, Innovation, Invention. Fortschrittsverweigerung und Fortschrittsbewusstsein im Mittelalter*. Berlin-New York, 2005, 425-39.

par Geoffroy de Vinsauf, Alexandre de Villedieu et Évrard de Béthune (n° 32-34). Quant à l'*Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme ainsi qu'un traité *De aequivocis* qui est probablement celui de Jean de Garlande,³⁹ ils figurent en bonne place, aux côtés notamment des ouvrages de Martianus Capella et de Boèce, dans la liste des six prosimètres qui complètent le programme de formation. Le point d'aboutissement de la logique pédagogique soutenue par l'étude des *auctores*, c'est donc la maîtrise des instruments d'apprentissage de la composition littéraire. Maintenant, le disciple peut se mettre à écrire...

4 *Ars artium*

Comme on vient de le voir, la bibliothèque de l'élève que *Poesis* propose à son disciple inclut entre autres l'*Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme et la *Poetria nova* de Geoffroy de Vinsauf. En fait, Évrard l'Allemand, auteur du dernier des arts poétiques de langue latine, connaît fort bien l'œuvre de ses prédécesseurs dont les parties préceptives de son poème reproduisent la doctrine – comme si le *Laborintus* offrait déjà par avance une sorte de condensé de l'ouvrage de Faral ! Ce dernier, comme on l'a déjà dit, avait jusqu'à un certain point repéré ces liens de dépendance. J'entreprends maintenant de les documenter de façon un peu plus précise.

4.1 Matthieu de Vendôme, *Ars versificatoria*

En hommage à la première des *artes poetriae*, Évrard modèle le début de son propre exposé didactique sur les premières pages de cet ouvrage, relatives précisément... aux façons de commencer un poème. Dans le droit fil de l'enseignement de Matthieu, notre auteur indique que, si des façons de faire diverses peuvent être mises au service de l'introduction du sujet (vv. 269-70: « Thematis initio quamvis varii famulentur | [...] modi »), il en est deux qui l'emportent sur les autres, le zeugma et l'hypozeuxis, qui consistent, selon des modalités un peu différentes – l'emploi du verbe substantif dans le premier cas, de verbes d'action dans le second –, à attri-

³⁹ Le canon des œuvres grammaticales de Jean de Garlande n'est pas encore très bien fixé (on ne prête qu'aux riches !). Il semble toutefois que, si l'authenticité des *Aequivoca* en vers (inc. « Augustus, -ti, -to, Cesar vel mensis habeto ») est probablement à rejeter, celle du *Tractatus de aequivocis* en forme de prosimètre (inc. « A nomen signat, trahitur, profertur ») à quoi se réfère Évrard est garantie (cf. Bursill-Hall, G.L. « Johannes de Garlandia - Forgotten Grammarian and the Manuscript Tradition ». *Historiographia Linguistica*, 3/2, 1976, 155-77).

buer à un sujet unique toute une série de prédicats.⁴⁰ Il convient toutefois de relever dès à présent que, si le maître orléanais choisit d'emprunter ses exemples à la tradition de la fable mythologique, Évrard préfère les référer à l'Histoire sainte.

Ainsi, alors que le zeugma est employé par Matthieu pour introduire le personnage de Médée : « *Feminei sexus fex est Medea, ruina | Iusticie, rerum dedecus, egra lues* » (*Ars versificatoria*, I 4-14). Évrard l'applique au patriarche Joseph : « *Est Joseph flos naturae, fratrum medicina, | Patris amor, matris gloria, stella domus* » (vv. 275-6).

D'autre part, à la différence de l'*Ars versificatoria*, notre texte n'éprouve pas la nécessité de décrire ces figures et leur fonctionnement, il se borne à les exemplifier, tant sans doute leur usage est passé dans l'usage commun de la 'nouvelle poétique' : l'emploi du zeugma et de l'hypozeuxis constitue ainsi le caractère stylistique le plus constant du *Tobias* de Matthieu de Vendôme, lu à l'école élémentaire,⁴¹ et surtout de la monumentale *Aurora* de Pierre Riga, si largement diffusée – nous en conservons encore plus de 400 manuscrits.

Autre possible rapprochement, l'ensemble de préceptes relatifs à la versification métrique s'achève chez les deux auteurs sur une liste de défauts à éviter, notamment en matière de prosodie. Même si l'*Ars* est plus discrète et moins technique sur ce point que le *Laborintus*, on peut noter quelques rencontres assez précises, par exemple ceci, à propos de la clausule du pentamètre : « *Pentameter semper in dissillabis, nisi causa obstiterit impulsiva, debet terminari* » (*Ars versificatoria*, IV 39), et : « *PenV tameter praeter dissyllaba cuncta relegat | sedis postremae de regione suae* » (*Laborintus*, vv. 823-4).

4.2 Geoffroy de Vinsauf, *Poetria nova*

C'est de très loin la principale source d'inspiration d'Évrard, qui se pose implicitement en émule de son prédécesseur, puisque leurs deux poétiques sont les seules – après celle d'Horace – à être rédigées intégralement en vers. C'est ainsi que le *Laborintus* reprend à sa manière, mais de façon très exacte, à la *Poetria nova*, sous réserve d'une différence dont on verra qu'elle n'est pas insignifiante, la substitution du distique élégiaque à l'hexamètre, l'ensemble des conseils relatifs à l'*inventio* – c'est-à-dire, dans le contexte didactique de l'époque, les modes de l'amplification et

40 Évrard l'Allemand, *Laborintus*, vv. 269-98. Cf. Matthieu de Vendôme, *Ars versificatoria* I, 3-14 (Mathei Vindocinensis. *Opera*. Edidit F. Munari, III. *Ars versificatoria*, Roma, 1988, 45-8).

41 Il est assez souvent inclus dans les *libri catoniani* (Boas, *De librorum Catonianorum*, 39 et 42-44; Pellegrin, *Les 'Remedia amoris'*, 411-16).

de l'abréviation ⁴² et à l'*elocutio*, l'ornement difficile', qui s'appuie sur les sens figurés, et l'ornement facile', fondé sur les figures de mots et de pensée. Sans entrer dans le détail de la comparaison entre les deux poèmes, on se limitera ici aux remarques suivantes :

- Le *Laborintus* abrège de façon drastique les développements correspondants de la *Poetria nova*. L'exemple le plus spectaculaire en est sans doute donné par le passage sur l'amplification. L'un et l'autre envisagent, dans un ordre un peu différent, les huit procédés, *octo modi*, sur quoi elle se fonde, à savoir la périphrase, la paraphrase, la comparaison, l'apostrophe, la prosopopée, la digression, la description et l'opposition. Mais, si Geoffroy de Vinsauf consacre près de 500 vers à leur présentation (*Poetria nova*, vv. 218-689), elle se réduit ici à 30 (*Laborintus*, vv. 303-32). Comme si le sujet avait déjà été traité de façon assez riche et complète par le maître pour qu'il soit utile au disciple d'entrer de nouveau dans les détails - et en effet, ce développement, dont certains extraits, le *planctus* sur la mort de Richard Cœur-de-Lion, la prosopopée de la Croix, ont connu une circulation indépendante, est vraiment le morceau de bravoure du poème de Geoffroy. À moins que, en abrégeant de façon aussi brutale le chat pitre... sur l'amplification (celui sur l'abréviation se voit réduire de quarante-sept vers dans la *Poetria nova* à six), Évrard l'allemand ait voulu pratiquer une sorte de rhétorique au second degré, surenchérir sur son modèle, selon une démarche d'inspiration ironique dont on essaiera plus loin de comprendre le ressort.
- La concurrence entre les deux auteurs se manifeste en revanche de façon évidente et spectaculaire dans le développement sur les figures de l'*ornatus facilis*, les *schemata* ou *colores*. Les quelque 434 vers (*Poetria nova*, vv. 1094-528) au moyen desquels Geoffroy de Vinsauf, renonçant là à la description théorique au profit de l'exemplification, entreprend de les illustrer consistent pour l'essentiel en la composition de deux poèmes-modèles qui intègrent dans leur énoncé le premier les figures de mots, le second celles de pensée, dans l'ordre exact où les décrivait leur source d'inspiration, les chapitres 19-41 et 47-68 du livre 4 de la *Rhétorique à Herennius* - un exercice de grande virtuosité que les commentateurs s'accordent à qualifier de tour de force.⁴³ Évrard l'Allemand fait, si j'ose dire, encore plus fort, puisque, procédant exactement de la même façon, il parvient à réduire les deux poèmes illustratifs des *colores*, qui chez Geoffroy comptent respecti-

42 Tilliette, J.-Y. *Des mots à la Parole. Une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*. Genève, 2000, 87-115.

43 Gallo, E. *The "Poetria Nova" and Its Sources in Early Rhetorical Doctrine*. The Hague-Paris, 1971, 207; Tilliette, *Des mots à la Parole*, 138.

vement 120 et 248 hexamètres, à des pièces de 39 et 35 distiques, un distique, et rarement plus, servant à donner l'exemple d'une figure donnée, ce qui constitue une contrainte supplémentaire. Cet effort, ou effet, d'émulation se traduit aussi en ce que, dans les deux cas, le *Laborintus* ajoute une figure à celles que présentait la *Poetria nova*, 36 contre 35 pour les figures de mots, 20 contre 19 pour celles de pensée, comme Évrard prend bien soin de le préciser.⁴⁴

- Enfin et surtout, les deux paires de poèmes-modèles se répondent thématiquement l'une à l'autre. Elles sont dans les deux cas de contenu spirituel : Geoffroy de Vinsauf met la splendeur de l'ornement verbal au service du récit des mystères du Salut – comme si l'horizon d'attente de la grande poésie n'était autre que la révélation des mystères de la Création de l'homme et de la Chute originelle, de l'Incarnation et de la Rédemption ;⁴⁵ Évrard le suit dans cette voie, jusqu'à un certain point cependant : le contenu de ses exemples est moins théologique que moral. William Purcell parle justement à leur sujet d'« homélies sur le péché et la grâce », et suggère que tous les instruments de la rhétorique, dans leur emploi poétique même, sont désormais au service de la prédication chrétienne,⁴⁶ dont on sait à quel point le XIIIe siècle, depuis le Quatrième concile de Latran, a vu l'essor. Le propos de nos deux auteurs, selon quoi la plus haute expression littéraire tendrait à l'exaltation de la foi chrétienne paraît donc coïncider, au moins au niveau poétologique. On verra que sur la plan idéologique, le décalage est autrement plus criant.

4.3 Gervais de Melkley, *Ars poetica*

L'influence de cette *ars*, beaucoup moins bien diffusée que les précédentes, est plus difficile à documenter. Et cela d'autant plus que la tournure d'esprit de l'auteur anglais, fortement marquée par une ambition théorique et manifestant un goût certain pour un ordre d'exposition et un vocabulaire déjà scolastiques, paraît assez éloignée de celle, nettement plus prag-

44 « Verborum sunt terdeni bis tresque colores » (*Laborintus*, v. 521); « Bis denis redolet hoc carmen floribus » (*Laborintus*, v. 595). Les figures 'en surplus' sont, du côté des figures de mots, celle qui combine *similiter cadens* et *similiter desinens* (cf. *Rhet. Her.*, IV 28), produisant des effets de chiasme – « Carnem vi **mentis supera, propera documentis** », v. 475 – et de parallélisme – « sanctis mundit**iam cordis habere piam** », v. 476 – auxquels doit être sensible cet amateur de rimes qu'est Évrard l'Allemand ; du côté des figures de pensée, la *commoratio* (vv. 539-40), que la *Poetria nova*, comme la *Rhétorique à Herennius* (IV 58) avait jugé trop compliqué d'illustrer.

45 Tilliette, *Des mots à la Parole*, 135-59.

46 Purcell, *Eberhard*, 107-14.

matique, d'Évrard. William Purcell rapproche cependant leurs doctrines respectives à propos de la *transsumptio*, soit l'usage poétique des sens figurés.⁴⁷ Peut-être en effet les vers 343 à 384 du *Laborintus*, qui ouvrent le chapitre sur l'ornement du style, peuvent-ils plus aisément être référés à l'influence du traité de Gervais que les passages qui les encadrent, clairement dépendants quant à eux de la *Poetria nova*. Deux éléments paraissent à ce sujet pouvoir être relevés :

- Le goût particulier manifesté par les deux auteurs pour deux types de dérivation néologique, d'ailleurs assez caractéristiques de la poésie du temps : d'une part, la création sur un substantif de verbes d'actions de la première conjugaison ou de verbes inchoatifs, visant à densifier l'expression (v. 346, « Hic solet affines **canonicare** suos »);⁴⁸ de l'autre, des comparatifs formés également sur des substantifs (vv. 347-8: « **Ursior** urso, | Tigride **tigridor**, femina lesa furit » - cf. Gervais de Melkley, éd. Gräbener, 97: « **Petrior** est petra, tygre **tygrior**, **ydrrior** ydra »).
- L'usage antonomastique des noms propres. On peut ainsi comparer ces vers du *Laborintus* :

Transumo proprium probo vel reprobo ; probo : **Plato**
 Hic est corde, **Cato** moribus, ore **Paris** ;
 Reprobo si dicam : **Rufinus** crimine, forma
Tersites, **Simon** fraude, vir ecce venit.
 (vv. 369-72)

à ce conseil de Gervais :

Quandoque transumitur ad tenendum pro forma aliqua emphatice, ut
 hic :
 Dantur item fato casuque, cadunt iterato
Simone sublato, **Mars**, **Paris** atque **Cato**
 Mars, id est militia ; Paris, id est pulchritudo ; Cato, id est sapientia.
 (éd. Gräbener, 109)

La proximité entre les exemples choisis par les deux auteurs peut frapper. Cela dit, ils sont assez communs, et les choix stylistiques qu'ils illustrent, déjà préconisés au livre 2 de l'*Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme, sont tellement répandus en poésie depuis la seconde moitié du XIIe siècle,

⁴⁷ Purcell, W. « *Transsumptio*. A Rhetorical Doctrine of the Thirteenth Century ». *Rhetorica*, 5, 1987, 369-410.

⁴⁸ Voir ces jolis exemples donnés par Gervais de Melkley : « Lilia vernifluo Tisbe **preliliat** ore, | **Preradiat** radios **prerosulat** que rosas », et « facies tua **dumescit** pilis » (Gervais von Melkley. *Ars poetica*. Kritische ausgabe von H.-J. Gräbener. Münster, 1965, 92).

par exemple dans les épopées de Joseph d'Exeter et de Jean de Hanville, qu'il serait téméraire de tirer des parallèles que j'ai esquissés entre les poétiques d'Évrard l'Allemand et de Gervais de Melkley la preuve d'une influence directe.

4.4 Bernard de Bologne, *Liber omnigenum dictaminum*

C'est le grand oublié du corpus rassemblé par Faral. Et pourtant, ce pionnier du *dictamen*, dont le *floruit* se situe vers le milieu du XIIe siècle, a eu une influence considérable sur les théoriciens qui lui ont succédé, y compris Évrard l'Allemand, qui lui rend explicitement hommage.⁴⁹ S'il est longtemps resté inaperçu de la science philologique moderne, en dépit de l'admiration que lui ont vouée ses contemporains, c'est à la fois – et les deux choses sont liées – en raison de l'ambition de son projet didactique et de la complexité de sa tradition manuscrite. Bernard a en effet entrepris de composer un traité qui, comme son titre l'indique, entend régler les principes des trois formes d'écriture littéraire, prosaïque, métrique et rythmique, anticipant de trois quarts de siècle le projet d'un Jean de Garlande ou d'un Bene de Florence. Dès lors, les utilisateurs médiévaux ont pu ne copier que la partie de cette *Summa* qui les intéressait, et les éditeurs modernes, obnubilés par la distinction entre les catégories typologiques de l'*ars dictaminis* et de l'*ars poetriae*, n'ont su que faire de cet objet hybride, assez malaisé d'ailleurs à reconstituer en raison du caractère éclaté et disparate d'une telle tradition manuscrite. C'est Monika Klaes, puis Anne-Marie Turcan-Verkerk (qui s'apprête à publier l'édition critique du *Liber omnigenum dictaminum*) qui ont su débrouiller l'écheveau et reconstituer une œuvre qui n'est d'ailleurs attestée dans son intégralité que par un seul manuscrit, tandis que chacune de ses trois parties, relatives respectivement à l'écriture en prose, en vers métriques et en vers rythmiques, connaissent aussi une circulation indépendante.⁵⁰

Or, le chapitre XV du livre consacré à la métrique (*Metrice scientie plena eruditio*), intitulé *De varietate carminum*, entreprend de décrire les diverses

49 *Laborintus*, v. 598: « Bernardi major Summa minorque ». À la suite des travaux mentionnés à la note suivante, il ne semble plus guère possible d'identifier ce Bernard à Bernard Silvestre, comme le fait Purcell (Purcell, *Eberhard*, 113).

50 Klaes, M. « Die 'Summa' des Magister Bernardus. Zu Überlieferung und Textgeschichte einer zentralen Ars dictandi des 12. Jahrhunderts ». *Frühmittelalterliche Studien*, 24, 1990, 198-234; Turcan-Verkerk, A.-M. *Le "Liber artis omnigenum dictaminum" de Bernard de Bologne et sa transmission. Destins croisés de l'ars dictandi et de l'ars versificatoria au XIIe siècle*. Mémoire inédit présenté devant l'Université de Paris X-Nanterre en vue de l'obtention de l'Habilitation à Diriger des Recherches, décembre 2007, 2 vols., 492 dactyl. Le manuscrit qui contient l'intégralité du *Liber* est celui de Savignano di Romagna, Accademia dei Filopatridi 45 (saec. XII²), cc. 1-112v.

façons d'employer la rime, ou plus généralement toute forme de consonance, dans le distique puis dans l'hexamètre,⁵¹ comme le fera à son tour Évrard dans ce que j'ai défini comme le chapitre 4 du *Laborintus*. Sans doute, là non plus, la certitude d'une influence directe ne peut-elle être garantie, dans la mesure où, à quelques exceptions près (les vers *leonini* ou *caudati*), la nomenclature associée à ces formes sophistiquées de versification n'est pas commune aux deux auteurs. Il ne m'en semble pas moins probable, sous réserve de la découverte d'un intermédiaire entre le *Liber* de Bernard de Bologne et le *Laborintus*, que ce dernier s'inscrit ici dans la tradition fixée par l'autre, ne serait-ce qu'en raison du fait que les autres arts poétiques ne font pas droit à ces formes particulières du vers : Geoffroy de Vinsauf s'abstient totalement d'en parler, tandis que Matthieu de Vendôme, imbu d'un idéal puriste qui le fait rejeter les modèles d'écriture non-classiques – et même les licences que s'octroyaient les classiques ! – condamne avec verve et vigueur tout ce qui touche aux consonances léonines, « *frie volae nugarum aggregationes... quasi iocultrices et gesticultrices* » (*Ars versificatoria*, II 43). Aussi bien Évrard fait-il de ce type d'artifices verbaux le médium privilégié d'une poésie qui n'a rien de classique, puisque c'est celle de la prière chrétienne : deux des exemples qui en illustrent l'emploi, l'un en distiques (vv. 737-73), l'autre en hexamètres (vv. 777-816), sont ainsi des oraisons à la Vierge mettant au service de la dévotion mariale une expression d'une grande virtuosité. Voici par exemple, dans la première d'entre elles, où la présentation de chaque modèle de consonance est introduite par le vers « *Ad Christi matrem sic modulare piam* », un jeu très recherché sur les racines des mots *pax*, *rex*, *mare* et *mundus* :

Clerum cum populo pia pacifica, rege munda
 Mundi per maria, stella Maria maris.
 Pacifica pacis mater, rege, filia regis,
 Munda mundana flamine plena sacro.
 (*Laborintus*, vv. 761-4)

Et, dans le second, cette suite d'invocations soulignées par les rimes internes :

Spes miserorum, duxque piorum, florida vitis,
 Fons bonitatis, lex pietatis, sis mihi mitis.
 Cellula mellis, fundis odorem, virgo serena,
 Nescia fellis, qui dat honorem, nostra Camena.
 Optima rerum, lux mulierum, dirige clerum.
 (*Laborintus*, vv. 790-4)

51 Turcan-Verkerk, *Le Liber artis*, 266-71.

4.5 Jean de Garlande, *Parisiana poetria*, liv. 7

Avec un exemple tel que celui qui vient d'être cité, la poésie métrique se rapproche de la poésie rythmique, scandée par la rime et par la récurrence régulière des accents toniques. Comme on l'a vu plus haut, c'est précisément au *rythmus* qu'est consacré le chapitre 6 et dernier du *Laborintus*. Il est de nouveau difficile d'assigner une source certaine à ce développement terminal, mais, parmi les traités médiévaux de rythmique latine que j'ai pu consulter,⁵² il me semble assez bien répondre, en le condensant fortement, à celui qui constitue le septième et dernier livre de la *Parisiana poetria* de Jean de Garlande. Les considérations théoriques, même si elles sont très brèves sous la plume d'Évrard, font exactement écho à la description précise que donne Jean du *dictamen ritmicum*, jusque dans certains choix lexicaux.⁵³ Et surtout, les exemples qui en sont proposés de part et d'autre, des hymnes religieuses, accusent une réelle parenté de structure et de contenu.⁵⁴ Il semble en ressortir dans les deux cas que la louange de la Vierge Marie est le dernier mot de la création poétique. C'est peut-être en ce sens qu'il faut interpréter un des premiers conseils de *Poesis* : « Des choses différentes ne sont pas écrites dans un mètre semblable, mais chaque sujet en a un qui lui est approprié : l'hexamètre porte les récits, le pentamètre est au service de la plainte, les autres mètres chantent la louange ».⁵⁵ La hiérarchie traditionnelle des genres, qui accordait la prééminence à la noblesse du vers héroïque, et jugeait avec condescendance le *rythmus* dont on se demande même s'il est vraiment un vers⁵⁶ est ici inversée. Peut-être faut-il y voir la clé du rapport d'imitation-émulation que le *Laborintus* en distiques élégiaques entretient avec la *Poetria nova* en hexamètres.

52 Dans l'ouvrage classique de Mari, G. *I trattati medievali di ritmica latina*. Milano, 1899.

53 Ainsi, les deux auteurs axent leur description sur l'opposition fondamentale entre *rythmi simplices* (homogènes) et *rythmi compositi* (*Laborintus*, vv. 1000-5; *The "Parisiana poetria" of John of Garland*. Edited with introduction, translation and notes by T. Lawler. New Haven-London, 1974, 160-5).

54 Ainsi ces strophes de quadrisyllabes 'spondaïques' « Fac Maria, | coecis via, | maris stella, | Dei cella, | me vitare | et calcare | mundi caenum | malo plenum » (*Laborintus*, ed. Faral, *Les arts poétiques*, 370-1) et « O Maria, | vite via, | per hoc mare | singulare | lumen, ave, | ceptis fave » (*The "Parisiana poetria"*, 162).

55 « Diversa metro non describuntur eodem, | sed res quaeque suo [est] propriata... | Hiss torias habet hexametrum, servitque querelae | Pentametrum, laudes cetera metra canunt » (*Laborintus*, vv. 261-264). On notera qu'Évrard est un des rares auteurs médiévaux à mettre aussi explicitement en rapport forme versifiée et sujet. Beaucoup de poètes médiolatins font du distique un usage épique.

56 Bourgain, P. « Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Âge ? ». *Bibliothèque de l'École des chartes*, 147, 1989, 231-82.

5 De arte et ex arte

Ainsi, au fil de cette exploration des sources, c'est toute l'histoire de la poétique médiévale que survole et condense le *Laborintus*. Comme le signalent de façon plus ou moins ferme l'ensemble des commentateurs, il n'enrichit pas la doctrine élaborée par ses prédécesseurs. On peut même le juger en retrait par rapport à ceux-ci : dans la mesure où il tend le plus souvent à réduire et à résumer leur propos, il en vient parfois à atteindre une densité qui confine à l'obscurité, et ne dispense pas de recourir à eux. Dès lors, on est en droit de se demander à quoi le poème d'Évrard peut bien servir. La réponse à cette question provocante réside selon moi dans la 'mise en intrigue' dont il est le lieu. Et il l'est à un double titre. Tout d'abord en ce que, comme cela vient d'être exposé, la façon habile et concertée dont il organise entre elles ses sources suggère que l'on ne se situe pas ici dans la pure intemporalité et universalité du discours normatif, comme c'est le cas avec les autres *artes poetriae*, mais que l'apprentissage est le lieu d'une progression dynamique, en trois étapes, qui va des réalisations de la 'nouvelle poétique' de Matthieu de Vendôme et Geoffroy de Vinsauf, marquées par l'intégration de la rhétorique au discours en vers (chapitre 2), aux produits d'un langage travaillé par le jeu des sonorités, plus proche de la langue du sacré (chapitre 4), et enfin à l'expression lyrique de la louange (chapitre 6): c'est bien l'aventure glorieuse de la conquête de l'écriture poétique, l'avènement d'un langage, qu'il entend relater.

Mais le *Laborintus* raconte aussi une histoire beaucoup moins triomphale, celle, qui a depuis le XVe siècle touché la plupart des critiques ou en tous cas retenu leur attention, des tristes mésaventures du maître d'école. Elles commencent bien tôt : il est encore à naître que Mère Nature (« *Natura parens* », v. 11) frémit à l'idée de son futur destin, inscrit dans le cours des astres les plus malfaisants, car elle est impuissante hélas devant les arrêts de la Parque (vv. 11-40). Puis, au moment de sa naissance, les vaticinations de Fortune la capricieuse lui prédisent que ce à quoi il doit s'attendre, c'est à de cruels labeurs (« *tibi perduros instare labores* », v. 103): en un tour de sa roue, elle a jeté à bas les arts et les sciences qui étaient jadis en honneur pour favoriser les vauriens (vv. 81-118). L'enfant grandit pourtant, et c'est un troisième personnage féminin, Philosophie, qui se présente accompagnée de ses sept filles ; l'aînée d'entre elles, Grammaire, servira de nourrice à l'enfant (« *Ubera grammaticae sobrietate bibat* », v. 172) (vv. 119-92). Celle-ci, la mère du langage (« *mater loquelae* », v. 193) confie à son tour l'enfant à sa suivante Poésie, qui se chargera de lui enseigner, « *verbis et verbere* » (v. 231), les lois d'une profession peu lucrative (vv. 193-252). Et Évrard d'enchaîner sur la partie proprement didactique de son poème.

Ce préambule plutôt sophistiqué met en scène des personnages qui ne nous sont pas inconnus : *Natura*, *Fortuna*, *Philosophia* et sa fille aînée

Grammatica sont les protagonistes de plusieurs des chefs d'œuvre du genre prosimétrique, la *Plainte de Nature* d'Alain de Lille, la *Consolation de Philosophie* de Boèce, les *Noces de Mercure et de Philologie* de Martianus Capella. On peut aussi penser, si l'on accepte la datation basse que je propose pour la rédaction du *Laborintus*, aux personnages que vers la même époque – le XIII^e siècle féru d'allégorie – met en scène le *Roman de la Rose* de Jean de Meun. Ces références prestigieuses, sans doute un peu lourdes à porter pour les épaules d'Évrard l'Allemand, signalent toutefois qu'une telle mise en contexte de son enseignement n'est pas seulement là pour produire un effet décoratif – même si, probablement, le souci littéraire de charmer le lecteur au moyen d'un mode d'exposition auquel le genre de l'art poétique ne l'a pas habitué n'est pas étranger au choix de notre auteur. Mais, dans l'esprit du temps, le discours allégorique est aussi, et d'abord, porteur de *senefiance*.⁵⁷ Il parle de l'ordre du monde. Ainsi, la référence implicite à trois auteurs ou textes dont Évrard préconise l'étude dans sa liste de lectures suggère-t-il une ligne d'interprétation du texte : le monde tel qu'il est est dévoyé (Alain de Lille), mais l'existence n'y doit pas moins être ascension vers l'idéal, au moyen du savoir (Martianus Capella), et fût-ce au risque de la dérélition (Boèce). C'est dans une telle perspective que s'inscrit la destinée du futur *magister*.

Celle-ci s'environne d'emblée de signes. Une fée, certes une Carabosse, la Parque inflexible, préside à sa naissance⁵⁸ – une scène que la poésie latine du moyen âge donnait déjà à lire dans un texte où j'ai naguère cru discerner l'amorce, vers le milieu du XI^e siècle, d'une 'révolution poétique', la lettre à Hugues de Langres de Godefroid de Reims.⁵⁹ Si je crois peu probable qu'Évrard l'Allemand ait connu un texte qui n'a eu qu'une diffusion étroite, le rapprochement avec le *Laborintus*, qui se situe quant à lui au crépuscule de cette révolution, n'en est pas moins significatif au plan symbolique. Ce que la Parque Clotho annonçait à Godefroid vagissant dans ses langes, c'est qu'il 'serait l'égal d'Homère' et posséderait un savoir souverain sur le monde ; à Évrard elle ne promet, d'après les astres, que le sort pénible

57 Voir sur ce point l'utile synthèse d'A. Strubel, « *Grant senefiance a* »: *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, 2002.

58 Sur l'assimilation, par la culture savante du haut moyen âge (Isidore de Séville, Burchard de Worms), des Parques aux fées-marraines du folklore, voir Harf-Lancner, L. *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. Paris, 1984, 17-25.

59 Godefroid de Reims, *Ad Lingonensem episcopum*, vv. 101-15, *Gottfried von Reims. Kritische Gesamtausgabe. Mit einer Untersuchung zur Verfasserfrage und Edition der ihm zugeschriebenen Carmina*. Eingeleitet, herausgegeben und kommentiert von E. Broecker. Frankfurt am Main-Oxford, 2002, 210. Tilliette, J.-Y. « *Troiae ab oris*. Aspects de la révolution poétique de la seconde moitié du XI^e siècle ». *Latomus*, 58, 1999, 405-31. Cf. aussi Kretschmer, M.T. 'Puer hic', ait, 'equet Homerum...'. « Literary Appropriations of the Matter of Troy in Medieval Latin Poetry ca. 1070-1170 ». *Mittelateinisches Jahrbuch*, 48, 2013, 41-54.

d'un tâcheron mal payé (« Est caeli virtus tibi tota propheta laboris, | In quo ditari non tua cura potest », vv. 39-40). Second signe remarquable, Nature vient inspirer à l'imagination de la mère du poète, alors qu'elle est enceinte de lui, l'image des peines qui l'attendent (« simulacra laborum », v. 41). On rejoint ici le motif du rêve de grossesse, que le psychanalyste Otto Rank associe au 'mythe de la naissance du héros', et qui est un *topos* très récurrent de la littérature hagiographique.⁶⁰ C'est donc le destin de saint Évrard, grammairien et martyr, qui est dès l'abord programmé, mais par un texte qui accumule des assertions de forme négative : les onze premiers distiques du passage en question sont scandés par l'anaphore de l'adverbe *non* et de l'adjectif *nullus*, le plus souvent en tête de l'hexamètre. Comme celui de la bénédiction de la fée-marraine, le motif se voit donc ironiquement retourné. Et il est difficile de ne pas voir une touche d'humour sarcastique dans le récit même de la naissance, où le premier cri du nouveau-né, au lieu du « a » que vagissent ses congénères depuis Adam, notre premier parent, est « alpha », annonciateur de la vocation qui sera la sienne d'apprendre à lire à des bambins mal dégrossis (« rudibus pueris », v. 80).

La mère du poète voue donc les nuits de sa grossesse à la lecture – mais aussi, pour mieux dire, à la non-lecture. Les trente vers qui décrivent cette activité fournissent en effet une liste de livres, symétrique de celle que j'ai déjà commentée, celle des ouvrages dont la future mère s'abstient de prendre connaissance. Elle renonce ainsi aux livres inspirés du Pentateuque, à l'astronomie de Ptolémée et à la géométrie d'Euclide, à la musique de Gui d'Arezzo et à l'arithmétique de Boèce ; elle laisse de côté les deux *Rhétoriques* de Cicéron et la logique d'Aristote ; les écrits médicaux de Galien ne l'intéressent pas plus que ceux, juridiques, de Gratien pour le droit canon et de Justinien pour le droit civil ; enfin, ni les ouvrages de Macrobe, *Commentaire au Songe de Scipion* et *Saturnales*, ni le *Timée* de Platon ne la retiennent. Sa seule pâture, c'est Donat et le *Liber catonianus* (vv. 43-72). Tel est le savoir prénatal qu'Évrard entend contre tous les autres illustrer. Mais quelle en est la vraie nature ?

On ne peut manquer d'être frappé, en lisant les 250 premiers vers du *Laborintus*, de constater à quel point le propos narratif qu'ils développent est saturé de figures de style, celles-là mêmes dont les passages normatifs qui suivent fournissent les recettes de fabrication. C'est peut-être même la partie du poème où l'écriture s'exhibe de la façon la plus spectaculaire. Comme si le savoir préexistait au savoir, et que, dans l'ordre de l'énoncé, l'exemple venait avant les préceptes et donnait à voir d'emblée l'efficace du message poétique. On se limitera à n'en donner que quelques exemples.

60 Rank, O. *Le mythe de la naissance du héros*. Paris, 2000², 101-114. Trad. fr. de *Der Mythos von der Geburt des Helden*. Leipzig-Wien, 1909 ; Saintyves, P. « Des songes dans la littérature hagiographique ». *En marge de la Légende dorée. Songes, miracles et survivances*. Paris, 1930, 3-163 (50-73).

- Figures de la répétition d'abord : dès le vers 25, le polyptote « Nascris ergo, **miser** ; **miser**o tibi signa figurant », souligné par le chiasme de part et d'autre de la coupe, met en évidence la condition pitoyable qui attend l'enfant à naître. À l'opposé, la figure étymologique des vers 131-2, situés au début du discours que Philosophie adresse à ses filles : « Absque mea **luce** non **lucet** vestra **lucerna** : | est etiam vestrae **lux** mea **lucis** egens » souligne l'éclat des sciences libérales. En une sorte d'effet d'harmonie imitative', les mots miment ici la pensée.

Plus remarquable encore, l'anaphore, placée en tête de distiques successifs, d'un mot ou d'une expression explicite de façon particulièrement appuyée le propos de l'auteur : à la phrase « Scribitur in stellis », qui, constituant le premier hémistiché des vers 27, 29 et 31, renvoie au caractère inexorable (et en l'occurrence désastreux) des arrêts du destin, répond, au début des vers 179, 181 et 183, la reprise du mot *sugit*, employé par métaphore pour énumérer les enseignements dont l'apprenti s'abreuve aux mamelles fécondes (*Ubere uberiore*, v. 185) de Grammaire :

Sugit quot constet elementis sillaba, partes
quot sunt sermonis [...]
Sugit quid proprium sit cuique, quid accidat illi [...]
Sugit quae partes sint prima sede locatae,
Quae sint quae sede posteriore sedent.
(*Laborintus*, vv. 179-84)

En somme, l'allaitement conjure les effets de l'horoscope, les lois de la culture celles de la nature, la bonté d'une nourrice aimante les rigueurs d'une mère sévère.

- Figures de construction ensuite, et en particulier le fameux zeugma. Toute la première moitié du discours de Fortune (vv. 87-100) est bâtie sur cette figure, ainsi que celles du parallélisme et de l'antithèse, spécialement propres à traduire la versatilité de la déesse à la roue :

Quo regnat, floret, gaudet, rex, miles, agrestis,
Imperio, fama, commoditate, meum est.
Per me qui rexit servit, qui floruit aret,
Et qui gaudebat anxietate dolet. [...]
Gaudia post fletum, post gaudia semino luctum,
Post lucem tenebras, post tenebrosa jubar.
(*Laborintus*, vv. 87-90 et 99-100)⁶¹

61 La figure ne passant guère en français, les deux premiers vers défont la traduction. En voici quand même un essai, bien approximatif : « L'empire par quoi règne le roi, la gloire qui laure le chevalier, l'aisance dont jouit le paysan, cela est à moi. C'est par moi que celui qui était roi est serf, que celui qui était florissant s'étiole et que celui qui était dans la joie

Il est bien difficile, lorsqu'on lit ce passage, de ne pas y entendre l'écho d'une des plus célèbres élégies d'Hildebart de Lavardin, le précurseur de la 'nouvelle poétique', *De casu huius mundi*, dont je rappelle l'incipit :

Nuper eram locuples, multisque beatus amicis,
 Et risere diu fata secunda mihi.
 Larga Ceres, deus Archadie Bachusque replebant
 Horrea, tecta, penum, farre, bidente, mero. [...]
 Illa [i.e. Fortuna] professa dolum submersit, diruit, ussit,
 Culta, domos, vites, imbribus, igne, gelu.
 (Hildebart, c. 22, vv. 1-4 et 35-6)⁶²

C'est selon moi ce texte, largement copié et grandement admiré, qui a lancé la mode du zeugma : Matthieu de Vendôme, qui en canonise l'usage, est étudiant à Tours quand Hildebart y est évêque. Mais il tient encore de plus près à l'extrait du *Laborintus* qui m'intéresse ici, en ce qu'il conduit une méditation profonde sur les jeux pervers de Fortune, à quoi est soumise la condition humaine. Aussi bien y peut-on distinguer des échos autobiographiques, comme l'on fait plusieurs manuscrits qui intitulent l'élégie d'Hildebart *De exilio suo*. Et si le métier de maître d'école était à son tour une manière d'exil ?

6 Une conscience malheureuse

C'est encore une figure maternelle, Élégie, « Genitrix eleanorum » (v. 837), qui prend en charge au style direct le passage tenu à juste titre par la critique pour le plus original du *Laborintus*, celui sur les grandes et petites servitudes du métier de grammairien, que Faral intitule « Misères du maître », et Pejenaute Rubio *Las tribulaciones de un maestro de escuela medieval*, de quelque 150 vers. Y sont en premier lieu évoquées les difficultés économiques de la profession : d'abord le prix de la licence qu'il faut acheter, comme si le savoir était à vendre, puis la morosité des parents d'élèves mauvais payeurs, qu'il faut parfois traîner en justice pour leur faire rendre gorge. Vient ensuite un portrait à charge du tempérament des jeunes gens confiés à la garde du maître, prompts tantôt à ergoter,

connaît la douleur de l'angoisse. [...] Je sème la joie après les pleurs, le deuil après la joie, les ténèbres après la lumière, la splendeur après les noirceurs ».

62 *Hildebarti Cenomannensis episcopi carmina minora*. Recensuit A.B. Scott, Leipzig, 1969, 11-12.

tantôt à dissimuler, parfois aussi prétentieux que la grenouille qui s'enfle,⁶³ parfois aussi peu réceptifs qu'un champ aride et pierreux, et surtout inconstants, légers, le cerveau capable autant qu'un seau percé à retenir ce qu'on essaie d'y mettre. En vient-on, en désespoir de cause, à les punir ? Ils se mettent aussitôt à geindre, et leurs parents fâchés à vous insulter. Enfin, on a souvent à affronter la concurrence d'ignorants dont la parole agile mais creuse leur permet de remporter à votre détriment un succès immérité. Et c'est pour cela que l'on a supporté les tourments de la faim et du dénuement dans ces cocagnes du savoir que sont Paris et Orléans !

Une telle description paraît résonner de l'écho de la sincérité, de l'expérience vécue. On veut bien le croire. On ne pourra jamais le prouver. En revanche, ce qu'il est peut-être utile de noter, c'est qu'elle continue une tradition topique plutôt féconde dans la littérature médiévale. Dès le milieu du Xe siècle, Rathier de Vérone, dans la revue d'"états du monde" qui constitue le livre 1 de ses *Praeloquia*, évoque avec vivacité la difficulté du rapport entre *magister* et *discipulus*, et dessine en termes plutôt savoureux toute une série de 'caractères' d'élèves, le stupide, le prétentieux, le brillant, le laborieux, le distrait, et ainsi de suite.⁶⁴ Autour de 1100, l'abbé de Bourgueil Baudri, pour convaincre un ami désireux de s'instruire de venir le faire au monastère, lui représente les inconvénients de l'enseignement 'dans le siècle', dispensé par des maîtres orgueilleux et cupides.⁶⁵ Pierre de Blois, dans une lettre adressée en 1184 à un archidiacre de Nantes qui lui a confié l'instruction de ses neveux, lui rend compte avec finesse et précision, mais aussi une pointe d'humour, des progrès de ces jeunes gens et de leur capacité très inégale à assimiler les leçons.⁶⁶ Sur un ton plus sérieux, la *Disciplina scolarium* du pseudo-Boèce, composée à Paris entre 1230 et 1240 selon son éditrice et aussitôt promise à un vaste succès, décrit les aléas du métier d'enseignant, la dissipation des élèves, la pingrerie des parents, l'impécuniosité et le découragement du maître, en terme très concrets qui ne sont pas sans ressemblance avec ceux qu'em-

63 Valérie Méot-Bourquin note avec juste raison « l'intrusion dans tout le passage d'un bestiaire important », tendant à animaliser les élèves et leurs comportements vicieux (Méot-Bourquin, *La part du maître*, 37).

64 Ratherii Veronensis. « Praeloquiorum libri VI ». Ratherii Veronensis, *Praeloquiorum libri VI* ; *Phrenesis* ; *Dialogus confessionalis* ; *Exhortatio et preces* ; *Pauca de vita sancti Donatiani* ; *Fragmenta nuper reperta* ; *Glossae*. Cura et studio P.L.D. Reid et al. Turnholti, 1984, 31-33.

65 Baudri de Bourgueil. *Poèmes*, vol. 1. Texte établi, traduit et commenté par J.-Y. Tilliette. Paris, 2012², c. 77, *Ad eundem* [scil. *Gerardum Lausduni*] *ut monachus fiat*, vv. 132-52, 74-5.

66 Petrus Blesensis, « Epistola CI ad R. archidiaconum Nannetensem ». *Patrologia Latina*, 207, col. 312-314; trad. fr. Par E. Türk. *Pierre de Blois. Ambitions et remords sous les Plantagenêts*. Turnhout, 2006, 70-3.

plioie Évrard l'Allemand.⁶⁷ Aussi peut-on se demander jusqu'à quel point ses lamentations – que certains pédagogues modernes pourraient sans doute, au moins en partie, reprendre à leur compte – ne relèvent pas du cliché. Les informations documentaires que l'on peut rassembler sur le statut des maîtres d'école au XIIIe siècle – mais il est vrai qu'elles proviennent surtout de l'Italie, qui est peut-être un cas à part – renvoient l'image d'une profession plutôt prestigieuse, protégée et privilégiée.⁶⁸ Et le contemporain d'Évrard Conrad de Mure qui, quant à lui, exerce ses talents de *rector puerorum* dans le monde germanique fait l'effet d'être un maître d'école heureux de son sort.

Il convient donc sans doute de ne pas interpréter le texte à la seule lumière de l'anecdote autobiographique. En réalité, le tableau brossé avec verve par le poète s'inscrit dans le cadre plus vaste de la critique d'un univers social dérégulé, une thématique qui traverse d'un bout à l'autre le *Laborintus*. À la fin de son discours, Fortune exulte avec une joie méchante de ce que, par son œuvre, les indignes et les dépravés tiennent désormais le haut du pavé :

Florent hypocritae, sapientum simia, trunco
 Qui faciunt umbram [cf. Lucan. I, 140], quos ligat aeris amor.
 Florent faex hominum scurrae, quos curia lactat,
 Qui dominis linguae garrulitate placent.
 Florent palpones, quorum sub melle venenum
 Lingua parit, miseros proditione premit.
 (*Laborintus*, vv. 111-16)⁶⁹

Ce qui est ici esquissé c'est l'image d'un monde à l'envers, où triomphent les fausses valeurs et les *nugae curialium* stigmatisées un siècle plus tôt par le *Policraticus* de Jean de Salisbury, dont on peut ici subodorer l'influence.

Mais rien n'est pire que la trahison des clercs. Le passage qui l'illustre avec le plus de vigueur est le 'poème-modèle' des vers 525-94, destiné à fournir l'exemple de l'emploi des 'figures de pensée'. Il pastiche, on se le rappelle, un extrait correspondant de la *Poetria nova* de Geoffroy de Vinsauf. Mais c'est pour en pervertir complètement le propos. Le texte déploie chez Geoffroy un éloge vibrant du pape, le dédicataire du poème (« Est papae leé

67 Pseudo-Boèce. *De disciplina scoliarum*. Édition critique, introduction et notes par O. Weijers. Leiden-Köln, 1976, ch. 4 (« Les façons de vivre de l'élève ») et 6 (« Les professeurs »), 108-20 et 123-34.

68 Manacorda, E. *Il Medioevo*. Vol. 1 di *Storia della scuola in Italia*. Palermo-Milano-Napoli, 1914, 129-85; Frova, C. « Écoles et universités en Italie (XIe-XIVe siècle) ». *Cultures italiennes (XIIe-XVe siècle)*. Sous la direction de I. Heullant-Donat, Paris, 2000, 53-85.

69 On aura remarqué un nouvel emploi de l'anaphore en tête de vers, une figure décidément privilégiée dans cette première partie du poème.

ges sacras dictare [...] | Papa potens [...] | Mansuete pater [...] | Instar papa boni pastoris ab ore lupino | servat ovile suum [...] | [...] pie papa, subambula Petri, | Cumque suo Simone detur simonia ruinae », v. 1280 sqq. et 1337 sqq.). Sous la plume d'Évrard, il vise la corruption de celui qui « a de pasteur le nom » (« Pastoris nomen habe[t] », v. 525), mais qui préfère son profit à ses ouailles (« Non Christi, sed tua sequeris », v. 527). On perçoit là tout l'enjeu du remplacement de l'hexamètre épique triomphal par le distique de la plainte élégiaque. Il en ressort que le lien intertextuel peut transformer le pastiche en parodie, associer le satirique au didactique.

La satire, tel est justement le registre sur lequel s'exprime le discours vengeur de ceux qu'on appelle les goliards, qui ne se parent des oripeaux du mauvais sujet que pour dénoncer les vices des hypocrites. Le 'goliard' en réalité (pensons à ces clercs pleins de dignité que sont Gautier de Châtillon ou Philippe le Chancelier), c'est moins l'amateur des tavernes et des maisons de prostitution que l'intellectuel humilié, qui, orgueilleux porteur des seules vraies valeurs, celles de l'esprit, enrage de voir les corrompus imposer jusque dans l'Église la loi méprisable de l'or. Le poème sur quoi se conclut le *Laborintus* adopte précisément la forme la plus adaptée à ce genre de message, puisqu'il est fait de strophes goliardiques *cum auctoritate*, vouées par leur usage comme par leur structure à la dénonciation parodique : le détournement de contexte affectant la citation classique qui termine chaque strophe – ici une majorité d'emprunts à Juvénal et à Horace – redouble en quelque sorte, sur le plan de la composition littéraire, le dévoiement des valeurs dont la société contemporaine offre le triste spectacle.⁷⁰

Le premier des poètes que l'on associe à la poésie goliardique est un maître d'école qui traîne son spleen et son orgueil d'emplois sous-payés en postes où on l'abreuve d'humiliations. Il s'agit, on l'a sans doute reconnu, d'Hugues Primat. Je ne serais pas surpris que le visage dont le chapitre du *Laborintus* sur les « misères du maître » dessine les traits soit inspiré de celui du plus célèbre des grammairiens poètes, Hugues, dont la popularité est encore bien attestée au XIIIe siècle, si l'on en croit le témoignage, au demeurant un peu confus, de Salimbene. Et cela d'autant plus qu'à un siècle de distance, ils ont suivi, Évrard et lui, la même formation : celui-là signale en effet, toujours dans le même passage du *Laborintus*, qu'il a achevé ses études à Orléans, « Alumna auctorum, Mus sae fons, Heliconis apex » (vv. 947-8). C'est qu'Orléans revêt une forte signification symbolique dans la géographie intellectuelle du temps : elle est la patrie de l'étude des belles-lettres, de la lecture des *auctores*, contre Paris qui a succombé aux charmes de la dialectique et de la théologie. Aux alentours de 1230, le trouvère Henri d'Andeli met ainsi en scène,

70 Schmidt, P.G. « The Quotation in Goliardic Poetry. The Feast of Fools and the Goliardic Strophe *cum auctoritate* ». Godman, P. ; Murray, O. (eds.), *Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature*. Oxford, 1990, 39-55.

dans un poème allégorique, le combat entre les *artes* parisiennes et les *auctores* orléanais.⁷¹ C'est précisément ce combat qu'Évrard l'Allemand transpose dans les deux listes de livres dont il a été question ci-dessus. Je ne reviens pas sur celle des poètes à lire, déjà longuement commentée. Celle des lectures à proscrire, dont la mère du poète se refuse l'étude, renvoie, dans cet ordre, aux instruments fondamentaux de l'exégèse, des arts du quadrivium, astronomie, géométrie, musique et arithmétique, de la rhétorique et de la dialectique, de la médecine, des deux droits, civil et canonique, de la philosophie enfin – en somme, l'encyclopédie complète, à l'exclusion de 'l'art du bien parler et du bien écrire', la grammaire.

On peut y voir le rejet des formes nouvelles de savoir et le refus des arts lucratifs, hérités de la lutte que menait un siècle plus tôt Jean de Salisbury contre les 'cornificiens', coupables, avant mille autres turpitudes, de travestir les lois ordinaires du langage, cette grammaire « berceau de toute philosophie, et pour ainsi dire nourrice de toute les études de lettres, accueillante aux tendres années de tous ceux à qui donne naissance le sein de la nature »,⁷² dont tout le premier livre du *Metalogicon* prononce le vibrant éloge. De façon plus positive, j'ai envie d'interpréter ces exclusions, et donc ces choix, comme une sorte de 'baroud d'honneur' en faveur de la littérature, sous les noms qu'on lui donne alors de *grammatica* et de *poesis*. Telle est selon moi l'intention première et ultime du *Laborintus*.

Elle est liée à un contexte bien particulier, celui d'un monde intellectuel où grammaire et poésie sont considérées comme subalternes, celui de l'université triomphante. Il n'est que de songer à la distance hautaine prise par Thomas d'Aquin, contemporain ou à peu près d'Évrard, vis-à-vis de la poétique, *infima doctrina*. Le choix opéré par notre auteur d'illustrer pratiquement tous ses conseils d'écriture par des poèmes-modèles à sujet religieux – bien plus encore que ne le font Geoffroy de Vinsauf et Jean de Garlande – pourrait alors témoigner de la volonté de prouver que les

71 « La Bataille des sept arts ». Corbellari, A. (éd.), *Les Dits d'Henri d'Andeli*. Paris, 2003, 59-72. La liste des champions orléanais de 'Grammaire' est intéressante à comparer avec celle des lectures prônées par Évrard. On y rencontre successivement Homère, Claudien, Donat, Perse, Priscien (vv. 26-7), le *Grécisme* et le *Doctrinal*, neveux de Priscien (vv. 202-3), Juvénal, Horace, Virgile, Lucain, Stace, et Sedulius, Prosper, Prudence, Arator, Térence (vv. 209-12), l'*Architrenius*, le *Tobias*, l'*Alexandréide*, l'*Aurora* (vv. 283-90), Martial, Martianus Capella, Sénèque, l'*Anticlaudianus*, Bernard Silvestre, sous la conduite d'Ovide et du 'Primat d'Orléans' (vv. 321-31), enfin l'*Achilléide*, Caton, Avianus, le *Pamphilus* et Théodule (vv. 335-41). En face, les troupes parisiennes comptent, outre la Logique, les arts libéraux autres que la grammaire, Loi et Décret (le droit civil et canonique), la théologie, 'Madame la Haute Science', représentée par les Pères de l'Église (vv. 55-77) ainsi que la médecine (vv. 99-100).

72 « Est grammatica scientia recte loquendi scribendique [...], totius philosophiae cunabulum et ut ita dixerim totius litteratorii studii altrix prima, quae omnium nascentium de sinu naturae teneritudinem excipit » (Ioannis Saresberiensis. *Metalogicon*. Edidit J.B. Hall, auxiliata K.S.B. Keats-Rohan. Turnholti, 1991, 32: I 13). La coïncidence entre cette métaphorique et celle qu'Évrard déploie dans le premier chapitre du *Laborintus* est frappante.

mystères divins peuvent être approchés par d'autres voies que celles de la théologie rationnelle, et même que les harmonies de la langue permettent d'y toucher de plus près. Illusion, sans doute : les jeux trop subtils sur les sons, les rythmes et les sens que préconise notre auteur ne trouveront guère d'imitateur, et je serais presque tenté de voir dans le *Laborintus*, récapitulation mélancolique de tout ce qui s'est écrit de neuf en poésie latine depuis Hildebert, un vestige attardé de la renaissance du XIIe siècle.

À cette crise du medium littéraire ne vont pourtant pas tarder à répondre les pré-humanistes italiens, Boccace évidemment dans les deux derniers livres de la *Genealogia deorum*, mais déjà, dès les premières décennies du XIVe siècle, Albertino Mussato. On sait que ce dernier, dans ses épîtres métriques 4, 7 et 18, défend à son tour la capacité de la poésie à viser, plus et mieux que toute autre forme de discours, l'expression du divin. Il le fait certes en mettant en œuvre les principes d'une esthétique bien plus classicisante que celle que s'est attachée à promouvoir la 'nouvelle poétique' des XIIe et XIIIe siècles. Certes, sa 'défense et illustration' passe comme celle de notre auteur par l'énumération d'une longue série d'ancêtres en poésie, de Moïse et Jean de Patmos à Ovide et Sénèque.⁷³ Mais Évrard, ce n'est pas vraiment des pères qu'il se cherche. Il ne prône la lecture des poètes que pour les 'soumettre à sa loi', celle d'une poétique torturée et bientôt impraticable : « se legi supposuere meae » (v. 686), déclare-t-il en conclusion de sa liste d'*auctores*. Lire les poètes, c'est donc les transmuier pour les faire siens, tout le contraire de l'esthétique de l'*imitatio* que met en œuvre l'humanisme ; et en effet, chacun des distiques qui servent à caractériser les quarante œuvres à lire met à contribution les jeux verbaux, assonances et paronomases, dont *Poesis* vient de fixer les règles. Voilà en quoi consiste le travail 'de l'intérieur', ou 'à l'intérieur', *labor-intus*, qui définit la tâche du grammairien.⁷⁴ Pour moi, l'objet de la quête d'Évrard l'Allemand, enfant perdu dans un monde qu'il abhorre, c'est bien plutôt une mère. J'ai été très frappé, et me suis efforcé de l'indiquer au fil de ma lecture du *Laborintus*, par la place considérable qu'y occupent les figures de la maternité : soit, dans l'ordre du poème, *Natura parens*, la propre mère de l'auteur, *Philosophia* et sa progéniture, *Grammatica* qui offre son sein généreux à l'apprenti-poète, en une métaphore filée sur plus de vingt vers (vv. 171-92), la *genitrix elegorum*. Mais c'est finalement à la Mère des mères, la Vierge Marie, objet de ses derniers essais de composition poétique, qu'il fera l'offrande de son art.

73 Albertino Mussato, *Epistola IV ad Iohannem professorem grammaticae docentem Vene-ciis*. Albertino Mussato, *Écérinide. Épîtres métriques sur la poésie. Sonje*. Édition critique, traduction et présentation par J.-F. Chevalier. Paris, 2000, 36-7, vv. 45-68.

74 Voir Tilliette, *Un programme de lectures poétiques*, 63-5.

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 *Parisiense 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 rinascendo 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 Philological 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 mutuum 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: natu ram locutionis IV genera circumsistunt. 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, Prudenzi[o], 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 sdegnava 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.

Le *poetriae* del medioevo latino

Modelli, fortuna, commenti

a cura di Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio

Indice dei nomi

- Abad Nebot F. 83
Abbo de St-Amand 187
Abbondanza R. 53
Abelson P. 71
Abramo 66
Acevedo Pedro Pablo de 182
Achillini Giovanni Filoteo 156
Ps. Acrone 78
Acuña Hernando de 175
Adamo 249
Adelardo di Bath 167-8
Aferesi, personif. 105
Agatia di Mirina 179
Agosti S. 176-7, 179
Agostino, s. 196, 229, 267-8, 271
Agrigoroaei V. 108
Aimeric de Belenoi 185
Akehurst F.R.P. 95
Alano di Lilla 105, 112, 194, 198,
233, 235, 238, 248, 270, 286, 294
Alard d'Amsterdam 189
Albaladejo Mayordomo T. 71, 73-
4, 82-4, 89
Albanese G. 17, 34, 36-40
Alberico da Montecassino 19, 21
Albersmeier F.-J. 178
Alcatoo 156
Alcuino di York 59, 187, 233-4
Aldama Roy A.M. 182
Aldana Francisco de 175
Aldelmo di Malmesbury 234
Alessandro, grammatico? 35
Alessandro Magno 78, 237
Alessandro di ser Niccolò 56
Alessandro di Villedieu 62-3, 228,
233, 235, 239, 264, 271, 277, 286
Alessio G.C. 16, 19, 33, 36-7, 40,
60, 82, 142, 156, 261
Alfonso X di Castiglia 111-4, 116-7
Alighieri Dante 13, 15-7, 19, 30,
32-44, 56, 99, 127, 133, 185, 187,
257-9, 261-5, 267, 272, 287-96
Alitia 25
Allebolus, personif. 105
Allen J.B. 94, 118
Alonso D. 166, 170, 173-6, 179,
184-5, 192
Altissimo 180
Altmann B.K. 96
Alton E.H. 183
Alvar C. 111-3, 119
Amalario di Treviri 26
Ambrogini Angelo v. Poliziano An-
gelo
Ambrogio, s. 136
Anafora, personif. 105
Androgeo 156, 158-9, 202
Angelini R. 168
Angeriano Girolamo 180-1
Anglade J. 94, 97, 102-3, 112-3
Anselmi G.M. 171
Antitesi, personif. 105
Antonio da Tempo 21
Antonio di Arnaldo 55
Apocope, personif. 105
Apollonio di Tiro 233, 235, 237
Appel C. 125
Aratore 233-4, 238, 255, 286
Ardizzone M.L. 289

- Aretino Pietro 170
Ariani M. 295
Arianna 202
Ariosto Ludovico 166, 175, 178
Aristotele 12, 45, 49, 57, 74, 79, 98, 135-6, 144, 249, 276
Ps. Aristotele 45, 57
Armstrong A. 93, 96, 113, 126
Arn M.J. 123
Arnaut Daniel 165, 185-6, 189, 191, 193-4
Arnaut Vidal de Castelnaudary 110-1
Arnolfo di Orléans 36, 168
Arrigo da Settimello 56
Arrivabene Andrea 174
Asor Rosa A. 37, 227
Aubigné Théodore-Agrippa d' 177
Aurox S. 271
Ausonio, Decimo Magno 184
Avalle D'A.S. 122, 124
Averroè 98
Aviano, Flavio 25, 169, 188, 233, 236, 255, 286
Avito, Alcimo Ecdicio, s. 233
Azaustre A. 74
Azzetta L. 293
Azzolini C. 178
- Babbi A.M. 108
Baehrens E. 183
Baglio M. 42
Bagni P. 79, 267
Baif Jean-Antoine de 174, 176
Baldassarri G. 134
Balmas E. 178
Bandini Domenico 16, 19, 44, 50
Banker J. 56
Barbarismo, personif. 105
Barbato da Sulmona 42
Barilli R. 288
Barney S.A. 92
Barra Guilhem de la 110-1
Bartoli E. 16-7, 21, 28, 30-1, 34
Bartolino di Benincasa de Canulo 51
- Bartolomeo da San Concordio 9, 19, 47, 66, 129-38, 140-3, 146, 148, 157, 260
Barzizza Gasparino 67
Battaglia Ricci L. 289
Battistini A. 258, 271
Baudri de Bourgueil 187, 252
Baumgartner E. 94
Beatrice 13, 127, 261, 295
Beccadelli Antonio v. Panormita
Beda il Venerabile 28, 187-8, 187, 234, 277
Beggiato F. 258
Belleau Rémy 176, 189
Bellenger Y. 178
Bellomo S. 293-4
Beltran V. 113
Bembo Pietro 171-2
Benaccio di Francesco da Poppi 50
Bene da Firenze 19, 33, 37, 46, 86, 137, 142, 162, 244, 261, 263
Benedetto da Cividale 49, 260
Benoît de Sainte Maure 124
Bensi M. 177-8
Benson L.D. 92
Benvenuto da Imola 42-4
Berger B. 175-6
Bergh B. 118
Bérier F. 226, 285
Beristáin H. 95
Bernad Guilhem 94
Bernardo, maestro 19-21, 24, 244
Bernardo, s. 13, 99
Bernardo da Bologna 225, 244-5
Bernardo di Chartres 20
Bernardo di Cluny v. Bernardo di Morlas
Bernardo di Morlas 188
Bernardo di Utrecht 18, 20, 28, 31-2
Bernardo Silvestre 75, 79, 105, 112, 118, 194, 198, 205, 208-14, 216-7, 220-1, 223-4, 233, 235, 244, 255, 281, 286

- Bernart de Panassac 110, 120-1
 Bernart de Ventadorn 125
 Bernini Gian Lorenzo 177
 Bertini F. 33
 Bertolucci Pizzorusso V. 261
 Besalio Camillo 178
 Besomi O. 171, 175
 Bezner F. 120
 Bichilino da Spello 16, 40, 46, 53, 260-1
 Bigi E. 264-5
 Billanovich Giuseppe 19, 39, 41
 Billanovich Guido 16, 39, 130
 Billy D. 93
 Binns J.W. 176
 Birague Flaminio de 178
 Bisanti A. 16-7, 36, 167-9, 183, 187-8
 Bissolo Bellino 130
 Black R. 47-8, 51, 54-7, 132, 262-3
 Blinkenberg A. 91
 Boas M. 179, 236, 240
 Boase A. 179
 Boccaccio Giovanni 10, 15-8, 32, 36, 39, 41-2, 156, 256, 262
 Boezio, Severino 24, 54-6, 136, 233, 239, 248-9, 262, 272, 286
 Ps. Boezio 252-3
 Bognini F. 16, 19, 261
 Boje L. 16
 Bolduc M. 93, 96, 104
 Bolte J. 168
 Bonaini F. 130, 132
 Bonanno, frate 264
 Boncompagno da Signa 21, 220, 263
 Bond W.H. 141
 Bono da Lucca 33, 137, 162
 Boskoff P.S. 278
 Boulic N. 226, 285
 Bourbon Nicolas 167
 Bourgain P. 20, 238, 246
 Bousoño C. 170, 173-6, 179, 184-5
 Boyde P. 290
 Boys-Stones G.R. 269
 Brancato D. 55
 Brillì E. 291
 Brocense 175
 Broecker E. 248
 Brown V. 132
 Bruckner M.T. 117, 124
 Brunetti G. 17, 41, 264
 Bruni Leonardo 132
 Bruno Giordano 174
 Buck A. 258
 Buckley A. 93
 Budini P. 178
 Burcardo di Worms 248
 Burnett C. 168
 Bursill-Hall G.L. 70, 239, 260
 Busby K. 111, 124,
 Buttenwieser H. 81
 Cabré M. 91, 93, 98, 110, 113, 117, 121-2, 126
 Calboli G. 270
 Calboli Montefusco L. 19, 275
 Calvo Revilla A.M. 73, 76
 Camargo M. 19-27, 33, 73, 89, 97, 118, 122, 195, 208, 213-4, 216, 222, 259, 269, 275, 279
 Camene 28, 198, 245
 Cames G. 169
 Campanella Tommaso 174
 Cangrande della Scala 16, 34, 293, 295
 Cantó Llorca J. 78
 Caplan H. 72
 Caponsacci Illuminato, frate 264
 Carabosse 248
 Caramuel Lobkowitz Juan 174
 Careri M. 121, 123
 Carile P. 178
 Cariteo 171
 Carlson E. 226, 285
 Caronte 174
 Carrai S. 35
 Carrara E. 18, 26-27, 30

- Carroll C.W. 96
Carruthers M. 169
Cartari Vincenzo 184
Casali Filippo 58
Casas J. 74
Casas Homs J.M. 97
Cascales Francisco 184
Cassiodoro, Magno Aurelio 133, 143-4
Catilina, Lucio Sergio 131-2
Ps. Catone 199, 236, 255
Catone 48, 56, 64, 214-5, 243
Catullo, Gaio Valerio 130
Cavallo G. 26
Cecchini E. 37, 39
Cecco d'Ascoli 227
Cercamon 193
Ceresa-Gastaldo A. 19
Ceresi M. 140
Cerullo S. 132
Cervantes Saavedra Miguel de 175
Cerveri de Girona 93, 98, 110, 113, 117, 121-2, 126, 192-3
Cesare, Gaio Giulio
Cetina Gutierre de 175
Chabaneau C. 97
Chamard H. 177-8
Chandelier J. 21, 264
Chaucer Geoffrey 92-3
Chayes E. 189
Chenu M.D. 271
Chevalier J.-F. 256
Chico Rico F. 84
Chittò A. 140
Chrétien de Troyes 11, 194
Ciceri P.L. 183
Cicerone, Marco Tullio 19-20, 24, 33, 45, 47-8, 57, 63-4, 66, 68, 70, 72, 75, 93, 102, 135-6, 139, 143-4, 150-1, 155, 172, 198, 208, 210, 214-5, 249, 258, 261-2, 266, 269, 275, 281, 283, 289
Ps. Cicerone 57, 60, 102
Cicccone L. 12, 130-1, 136
Cigni F. 93-5, 112-3, 116, 118-9, 122
Ciminelli Serafino v. Serafino Aquilano
Cino da Pistoia 36, 293
Cizek A.N. 109
Claudiano, Claudio 41, 198, 232-3, 236-7, 255, 281, 286
Clément M. 178
Clerke Bartholomew 176
Cloto 248
Coccia E. 263
Cola di Rienzo 42
Contini G. 141, 186, 189, 262
Contreni J.J. 59
Copeland R. 23, 70-1, 195, 210, 269
Coppi Nofri, di Angelo, da San Gignignano 50, 56
Coppini D. 183
Corbellari A. 255
Coridone 27
Corippo, Flavio Cresconio 187
Cornagliotti A. 124
Cornificio 75, 270
Cornog W.H. 194
Corrado di Hirsau 18, 31
Corrado di Mure 86, 253
Cortés Tovar R. 78,
Cotza V. 17, 36
Coulson F.T. 121
Courouau J.-F. 108, 125
Cox V. 19-20, 93, 269
Crespo R. 92, 261
Criseide 92
Cristoforo Fiorentino v. Altissimo
Crossley J.N. 113
Curtius E.R. 46, 58, 70, 79, 81, 166, 170, 175, 179-81, 183, 187, 208-9
D'Angelo E. 167
Dagenais J. 111
Daiches D. 195, 288

- Daniele A. 172, 189
 Daniello Bernardino 174
 Darete Frigio 281, 286
 Davies J. 53
 Davis C.T. 262-4
 Davis J.M. 95
 Davo 40, 215
 de Angelis V. 56
 De Bruyne E. 267, 279
 de La Chapelle Skubly J. 179
 de Milotti Fiduccio di Certaldo 17
 de Piasii Eliseo 140
 de Piasii Giacomo 140
 de Piasii Guidino 140
 de Pizan C. 120
 De Rijk L.M. 215
 de Riquer M. 113, 125
 De Robertis D. 261-2, 289
 De Robertis T. 42
 de Vedrotis Ognibene 132
 Decembrio Angelo 170
 Dejeanne J.M.L. 194
 del Garbo Antonio 56
 Della Casa Giovanni 171, 181
 Della Lana Jacopo 56
 Delle Donne F. 16, 130, 133
 Desportes Philippe 177
 Dethick Henry 176
 Dieresi, personif. 105
 Diomede, grammatico 71
 Domenico, s. 141
 Domenico di Bandino d'Arezzo 50
 Donato, Elio 24, 51, 68, 70-2, 75, 132, 199, 206-7, 210, 212-3, 218, 220, 223-4, 249, 255, 258, 266, 269-71, 274, 277, 281-3, 285
 Donaziano, s. 252
 Dotti U. 42
 Draconzio, Blossio Emilio 187
 Dronke P. 16, 195, 288, 291
 Du Bartas Guillaume Salluste 177-8
 Du Bellay Joachim 93, 168, 176-8
 Du Plessis-Mornay Philippe 177-8
 Dubois C.-G. 177
 Düchting R. 226
 Earp L. 124
 Ebbesen S. 119, 210-1, 215
 Eberardo Alemanno 29, 73, 75, 88, 168, 195-203, 225-7, 229, 231-3, 235-48, 254-9, 253-6, 260, 284-6
 Eberardo di Béthune 36, 62, 72, 227, 233, 235, 239, 264, 271, 284, 286
 Eco U. 291
 Ectasis, personif. 105
 Elegia, personif. 28, 197-8, 203
 Elfs H. 187
 Eligio, vescovo 193
 Ellissi, personif. 105
 Enea 78-9
 Enos T. 76, 196
 Enrico, re d'Inghilterra 144
 Enrico II, re d'Inghilterra 214, 216, 224
 Enrico II di Rodez 193
 Enrico VII, imperatore 131
 Enrico d'Andeli 254-5
 Epentesi, personif. 105
 Ercole 149, 174
 Ermanno il Tedesco 98
 Ermengaud Matfre 93, 96-8, 103-5, 112-3, 120, 125-6
 Ernst U. 170
 Ertler K.-D. 181
 Esopo 25, 56, 233, 236, 286
 Euclide 249
 Eurialo d'Ascoli v. Morani Aurelio
 Ezechiele, profeta 135
 Faba Guido 37, 62
 Fabre P. 235
 Fabris A. 170
 Faems A. 120, 126
 Faini E. 263
 Faivre d'Arcier L. 237
 Faral E. 9, 17-8, 20, 23, 27-9, 35, 48, 65, 72-3, 75, 78-9, 88, 92, 102,

- 113, 116, 134, 142, 145-50, 152-5, 157-8, 160-1, 163, 168, 206-7, 213-5, 217-8, 225-7, 229-30, 232, 239, 244, 246, 251, 259, 266-7, 269, 273-4, 279-80, 282, 285
- Farinelli P. 174
- Fassò A. 100
- Faulhaber C.B. 62, 95
- Faye C.U. 140
- Fedi B. 94, 96, 100, 102, 105, 109, 112-3, 116
- Fenzi E. 32, 35-6, 265, 292
- Fernández Corte J.C. 78
- Ferrante J.M. 99
- Ferrari A. 156
- Ferretti M. 36
- Fierville C. 59-61
- Figura, personif. 105
- Filippo il Cancelliere 254
- Filologia, personif. 58, 233-4, 248
- Filosini S. 188
- Filosofia, personif. 54-5, 136, 195, 197-8, 200, 201, 203, 230, 233, 247-8, 250, 256, 285, 291
- Filoseno Marcello 180
- Finke L.A. 275
- Fioravanti G. 292
- Flamini F. 129, 260
- Flaminio, Marcantonio 182
- Folengo Teofilo 170
- Fontaine J. 274
- Formisano L. 100
- Forster E.M. 89
- Forti F. 271-2
- Fortuna, personif. 156, 197-200, 203, 221, 230, 247, 251
- Fortunaziano, Chirio 80
- Fossati C. 133
- Fowler William 174
- Franceschini E. 228, 269
- Francesco da Buti 12, 60, 62-3
- Francisco de la Torre v. Torre Francisco de la
- Fredborg K.M. 210-1, 266
- Frigerio A. 179
- Friis-Jensen K. 9, 119, 266
- Frova C. 253
- Fucilla J.G. 170, 180-1
- Fuhrmann M. 78
- Fulgenzio, Fabio Planciade 79, 81
- Gaggero M. 259
- Galderisi C. 108
- Galeno 249
- Gallick S. 140
- Gallo E. 24, 79, 88, 241, 273, 275-6, 278
- Gally M. 95
- Galyon A.E. 273
- Gambineri M. 19
- García Berrio A. 73-4, 81, 83-5, 89
- Garcilaso de la Vega v. Vega Garcilaso de la
- Gareth Benet v. Cariteo
- Gargan L. 32, 264
- Gärtner T. 280
- Gasparri F. 238
- Gatien-Arnoult M. 94, 102
- Gaucelm Faidit 192
- Gaunt S. 95, 122, 125
- Gavaudan 191
- Genet J.P. 271
- Genette G. 279
- Gentili S. 264
- Gerardus Lausduni 252
- Gerber G. 168
- Gerberto di Aurillac 59
- Gerhoch di Reichersberg 169
- Gervasio di Melkley 33, 72, 75, 97, 205-25, 228, 242-4, 257-9, 272, 280-3, 285-6, 295
- Gesù Cristo 121, 202
- Gherardi A. 53
- Ghisalberti F. 36
- Giamboni Bono 289
- Giles C.Y. 207, 209-11, 280
- Giovanni, evangelista, s. 146, 256

- Giovanni, professore di grammatica 256
- Giovanni, re d'Inghilterra 144
- Giovanni Crisostomo, s. 146
- Giovanni da Cremona v. Travesio Giovanni
- Giovanni del Virgilio 16-7, 19, 21, 36-8, 41, 51
- Giovanni di Garlandia 9, 12, 21, 23, 26, 28-30, 33, 36, 73-5, 86, 88, 94, 97, 103, 110-1, 117, 119, 188, 208, 225-6, 228, 233, 239, 244, 246, 255, 257-60, 264-6, 283-4, 286
- Giovanni di Hanville 216, 221, 233, 235, 237, 244, 281
- Giovanni di Patmos, v. Giovanni, evangelista, s.
- Giovanni di Salisbury 28, 253, 255
- Giovannino da Mantova 39
- Giovenale, Decimo Giunio 21, 223, 233-4, 237, 254-5, 286
- Giovenco, Caio Vettio Aquilino 233
- Giovio Paolo 167
- Giraut de Bornelh 110, 192
- Girolamo, s. 199
- Giunta C. 262
- Giuseppe, patriarca 240
- Giuseppe di Exeter v. Iscano Giuseppe
- Giustiniano, imp. 249
- Glauche G. 233-4
- Glendinning R. 216
- Godman P. 26, 254
- Goffredo de Vino Salvo 9, 11-3, 17, 20, 23, 25, 29, 33, 35, 45, 47-9, 51-2, 56-8, 62-9, 72, 74-9, 81-9, 91-2, 95-7, 100, 102, 118-9, 122, 129, 134, 136-40, 161, 165, 194-5, 205-6, 208-28, 231, 233, 235, 239-42, 245, 247, 253, 255, 257-61, 265-8, 272, 275-81, 284-6, 288, 291-2, 295
- Goffredo di Reims 248
- Gómez-Bravo A.M. 110, 122
- Gonfroy G. 94, 96-7
- Góngora y Argote Luis de 175
- González A. 79
- González Carrillo A.M. 77
- Gorni G. 227, 262
- Goro d'Arezzo 50
- Gouiran G. 110
- Gower John 96, 125-6
- Gräbener H.J. 206-7, 210-7, 219-20, 223-4, 243, 259, 280, 282
- Gracián Baltasar 182
- Gracius 48
- Graeve Johann Georg v. Graevius Graevius 131
- Grammatica, personif. 58, 197-8, 200-1, 203, 230, 248, 256, 285
- Gratien du Pont 108, 125
- Graves R. 156
- Graziano 249
- Green P.H. 26
- Green R. 169
- Gregorio Magno, papa 28, 135, 146
- Grendler P. 52
- Grévin B. 19, 21-2, 39, 43, 271
- Grillio 70
- Grimaldi M. 289
- Gronbeck-Tedesco J.L. 273
- Grondeux A. 271
- Groto Luigi 170, 175-6, 179, 181
- Gründel J. 117
- Gualtierio Anglico 233
- Gualtierio di Châtillon 78, 193, 233, 235-7, 254, 286
- Gualtierio di Spira 234
- Guarino Veronese 18
- Guasti C. 171
- Guglielmo d'Aquitania 104
- Guida S. 93, 192
- Guido, maestro 21, 24
- Guido de Grana 156
- Guilhem de la Barra v. Barra Guilhem de la

- Guillaume de Machaut 120, 123-4
Guillot R. 178
Guiraut Riquier 193
Guizzardo da Bologna 9, 12, 16, 40-1, 46, 49, 51-3, 55-6, 66-7, 77, 96, 101, 118, 129-33, 136-9, 148, 260-2
Gunther de Pairis 233, 235, 286
Guthmüller B. 156
- Hajdú I. 119
Hall J.B. 255
Halm C. 70, 80
Harbert B. 206, 215, 259, 273
Harf-Lancner L. 120, 248
Hauréau B. 235
Haye T. 226, 228, 231, 260
Hedberg B.N. 26
Heikkinen S. 187-8
Heilmann L. 85
Helmich W. 181
Herigerus Laubacensis 193
Hernández A. 28
Hernández A.A. 30
Hernández M.T. 73
Herrera Fernando de 175
Hertz M. 71
Hesteau Clovis 177
Heullant-Donat I. 253
Heyworth M. 70
Høgel C. 16, 34
Holtz L. 270
Hopper V.F. 233
Horner W.B. 76, 196, 275
Hubbell H.M. 70
Huchet J.-C. 110, 115, 124
Hudde H. 99
Hugo von Trimberg 226
Huss B. 170, 179, 181
- Iacobus, *rector scholarum* a
Pordenone 56
Iannucci A. 265
- Ildeberto di Lavardin 168, 170, 180, 183, 214, 221, 223-4, 251, 256
Ildeberto di Le Mans v. Ildeberto di Lavardin
Ildemaro, monaco 40
Inglese G. 227, 262
Innocenzo III, papa 141, 144-5
Iscano Giuseppe 78, 233, 235, 237, 244
Isidoro di Siviglia 26, 29, 72, 136, 212, 223, 233, 248, 273-4, 287
- James M.R. 235
James-Raoul D. 267
Janses J. 127
Jaufre Rudel 118, 125
Jauss H.R. 22
Jean de Meun 248
Jeanroy A. 125
Jeudy C. 235
Jiménez Patón Bartolomé 184
Joan de Castellnou 97-100, 108
Jodelle Étienne 165-8, 176-8
Jofre de Foixà 99, 109
Johannes Albus 205
Johnson C.D. 166
Johnson I. 95
Jourde P. 226, 285
Jung M.-R. 121, 124
Jung W. 170
- Kaeppli T. 130, 140
Kay S. 93, 96, 108, 113, 126
Kaylor N.H., Jr. 55
Keats-Rohan K.S.B. 255
Kegel-Brinkgreve E. 30
Keil H. 36
Keller H.-E. 99, 118
Kelly D. 20, 74-5, 81, 86, 88, 92-3, 96, 98-9, 101, 103, 106-7, 109, 111, 115-8, 120-1, 125, 195-6, 206-11, 216-7, 259, 267, 273, 275, 284, 288, 295-6

- Kendrik L. 106
 Kennedy G. 196
 Kenney E.J. 162
 Kinkade R.P. 95
 Klaes M. 244
 Kleinhenz C. 124
 Klopsch P. 25, 103
 König B. 170, 176, 180-3
 Kopp J.B. 275
 Krautter K. 39
 Kretschmer M.T. 248
 Kristeller P.O. 16, 140
 Kumaniecki K.F. 144
 Kwapisz J. 174
- La Bruyère Jean de 114
 Laan N. 127
 Lacy N.J. 111
 Lamb G. 58
 Landoni E. 95, 97, 100, 113-4, 116
 Langlois F. 108, 125
 Langton Stephen 222
 Lansing R. 293
 Lanza F. 130
 Lapidge M. 188
 Lascaris Giano 183
 Latella F. 93
 Latini Brunetto 33, 37, 40, 86, 92,
 109, 258, 261, 263, 289
 Lattanzio, Firmiano 234
 Laugesen A.T. 91, 117
 Laurens P. 167
 Lawler T. 23, 25-9, 94, 246, 260,
 283-4
 Lecoy F. 125
 Ledda G. 295
 Leff M. 275
 Léglu C.E. 124
 Lejeune R. 125
 Lenchantin de Gubernatis M. 130
 Lendinara P. 188
 Léonard M. 110
 Leonardi C. 26, 228, 269
 Leonardi L. 132
- Leone Magno, papa 146
 Leotta R. 187
 Lescot Pierre 177
 Leupin A. 275-6, 292
 Levy E. 115
 Lewent K. 185
 Leyser P. 227
 Licitra V. 16, 261, 267
 Lo Monaco F. 17
 Lohmeyer K. 227
 Lope de Vega Carpio Félix 184-5
 Lorenzi Biondi C. 132
 Lorenzini S. 16, 30
 Losappio D. 16, 40-1, 46, 49, 51,
 77, 96, 130, 260-1
 Lovati Lovato 16, 39-40, 130-2
 Lovelace Richard 179
 Lubomirski Stanisław Herakliusz 84
 Lucano, Marco Anneo 45, 50-1, 57,
 79, 81, 136, 213, 223, 233-4, 237,
 253, 255, 281
 Lusson P. 178
- Maché U. 168
 Macrobio 11, 81, 249
 Madroñal A. 184
 Maggini F. 261
 Maierù A. 142
 Malaspina Moroello 40
 Maldina N. 258, 294
 Mallarmé Stéphane 194
 Malvezzi Fosco Paracletto da Corneto 17
 Manacorda E. 253
 Manacorda G. 129-130, 260
 Mañas Núñez M. 79
 Mancini Franceschello 48, 66
 Manegoldo di Lautenbach 10
 Mann N. 18
 Maranini A. 174
 Marbodo di Rennes 20, 168, 170,
 189, 213, 218, 223, 233, 235-6,
 238, 270, 286

- Marcabru 124, 194
Marchello-Nizia C. 94
Marco Valerio 32
Mareel S. 126
Marguin-Hamon E. 33, 35-6, 226,
260, 267, 288
Mari G. 246, 260
Maria, Vergine 13, 99, 102, 120-1,
124, 136, 206, 245-6,
Marigo A. 130, 140-1, 258, 261,
265, 287
Marino Giovan Battista 170-1, 175
Marrou H.I. 58
Marshall J. 95, 122, 125
Marshall J.H. 95, 99
Marte 172, 243
Martellotti G. 37, 39
Martínez Pastor M. 189
Martini A. 171
Martino, s. 187-8
Martino da Signa 42
Martos Sánchez J.L. 196, 226, 232
Marullo Tarcaniota Michele 180
Marziale, Marco Valerio 255
Marziano Capella, Minneo Felice
58, 80, 210, 233-4, 239, 248,
255, 286
Massera A.F. 42
Massimiano, poeta 233, 236, 286
Mathey-Maille L. 120
Mathieu-Castellani G. 177-8
Matonis A.T.E. 127
Matteo di Vendôme 9, 18, 23, 28-
30, 33, 40, 72, 75, 92, 97, 103,
112, 115, 119, 165-8, 173, 175,
183, 185-6, 191-4, 205-6, 208-13,
215-20, 223-8, 231, 233, 235, 238-
40, 243, 245, 247, 251, 257-9, 266,
272-6, 279-81, 285-6, 290, 293
Mattia di Linköping 118, 208
Mazzoni Peruzzi S. 156
Mc Call M.H. 269
McDonough C.J. 236
Medea 240
Mehltretter F. 181
Mehtonen P. 20, 93, 96, 117-8
Meier F. 290
Mellin de St.-Gelais 176
Meneghetti M.L. 95, 122
Menestò E. 26, 228, 269
Mengaldo P.V. 32, 34-5, 258, 265-
6, 287-8, 292
Meninni F. 173, 182
Menzogna, personif. 31
Méot-Bourquin V. 226-7, 229, 231-2
Mercurio 58, 233-4, 248
Meschini A. 183
Metaplasmo, personif. 105
Metatesi, personif. 105
Metello di Tegernsee 32
Meter H. 170
Mews C.J. 113
Miernowski J. 178
Milewska-Ważbińska B. 174, 184
Milton John 176
Minet-Mahy V. 120
Minnis A. 95, 118
Minosse 66, 156-9, 202
Minotauro 202
Modonutti R. 133
Molinier Guilhem 91, 94, 96-7, 99-
108, 110, 112-3, 117-8, 191
Mölk U. 99, 115, 278
Monaco G. 188
Monson A. 94-5, 111, 116
Monti C.M. 132
Morani Aurelio 180
Morgana 248
Morino A. 132
Mosè 136, 256
Mott-Petavakis A. 181
Munari F. 18, 33, 40, 103, 167, 212,
240, 259, 273
Munk Olsen B. 233-4
Murphy J.J. 62, 70, 72, 79, 96, 195-
6, 228-9, 267, 269, 273, 275, 282,
284-5
Murray O. 254

- Musarra F. 177
 Mussato Albertino 16-7, 37, 39, 131, 133, 256
- N'At de Mons 91, 93-5, 104, 111-23
 Nannucci V. 134
 Natura, personif. 197-200, 203, 230, 247, 256
 Navagero Andrea 182
 Navarro Antolín F.
 Navàs [Farré] M. 95, 114-5, 120, 123
 Nebuloni Testa A. 42
 Neckam Alessandro 236-8
 Nencioni G. 258, 287-8
 Nettuno 202
 Niccolò da Prato, card. 133
 Niccolò di ser Duccio d'Arezzo 51
 Nicolas de Montiéramey 21
 Nicolaus de Dybin 228, 230
 Nims M.F. 72, 268, 275, 278, 295
 Niso 156
 Nofri di Giovanni da Poggitazzi 50
 Norberg D. 179
 Noulet J.-B. 97, 125
 Novati F. 235
 Núñez S. 70, 72
- Oddone di Meung 233, 235, 286
 Omero 237, 248, 255, 276, 286
 Onesto da Bologna 95
 Opitz Martin 168
 Orazio Flacco, Quinto 10-3, 19, 23-4, 34, 37, 40, 46, 66, 73-4, 78-9, 81, 89, 135-6, 144, 194, 210, 258, 265-7, 274, 281
 Orfeo 121
 Orlandi G. 187
 Ornulfo di Spira 20, 271
 Osberno di Gloucester 28
 Osio Felice 131
 Osmond P.J. 131-2
 Otto A. 215
- Ovidio Nasone, Publio 45, 57, 112, 120-2, 156, 162-3, 213, 215, 223
- Pace da Ferrara 9, 12, 16, 19, 40, 43-4, 46, 49-54, 56-8, 129-31, 133, 136-9, 260
 Paden W.D. 111, 124
 Padoan G. 39
 Paetow L.J. 260
 Pandaro 92-3
 Panella E. 130
 Panormita 183
 Paolino di Aquileia 188
 Paolino di Nola, s. 233
 Paolo da Perugia 10, 36
 Paolo di Iacopo da Sansepolcro 56
 Papia 136, 149
 Parabosco Girolamo 174
 Paragoge, personif. 105
 Parche 198, 248
 Parenti G. 176, 180, 182
 Paride 64, 214, 243
 Park K. 53
 Parr R.P. 273, 279
 Partes Robertus 194
 Pasifae 202
 Pasquier Étienne 168, 176
 Paterno Lodovico 170-1
 Paterson L.M. 94, 110, 113, 114-5
 Pazzaglia M. 258, 287
 Pegoretti A. 262
 Peire Cardenal 192
 Peire de Janilhac 125-6
 Peire de Ladils 97
 Peire Raimon 185
 Peire Rogier 122
 Peire Vidal 192-3
 Pejenaute Rubio F. 78, 226, 251
 Pellegrin É. 236, 240
 Pellegrino Camillo 171
 Pérez Abadín-Barro S. 174
 Pérez González M. 71, 76
 Pérez Rodríguez E. 71
 Perosa A. 183

- Perotti Niccolò 183
Perry T.A. 95
Persio Flacco, Aulo 50, 56, 233-4,
237, 255, 286
Perugi M. 185, 191-4, 259
Pestarino R. 172, 182-3
Petöfi J.S. 84
Petoletti M. 16-7, 39-40, 42, 130-1
Petrain D. 174
Petrarca Francesco 15, 18, 31-2,
38-44, 56, 165, 170-5, 177, 186,
189, 191, 193, 262
Petrarca Gherardo 42
Phillips P.E. 55
Pickens R.T. 111
Pico della Mirandola Giovanni 180
Pier della Vigna 11, 271
Piero della Francesca 56
Pietro, s. 146, 254
Pietro da Isolella 59-63
Pietro da Moglio 16-7, 19, 38, 41
Pietro di Blois 21, 252
Pietro Riga 233, 235-6, 240, 286
Pignoria Lorenzo 131
Piritoo 174
Piron S. 263-4
Pirovano D. 289
Pirro 64, 214
Pithou Pierre 184
Planude, Massimo 50, 56, 131
Platone 135, 215, 243, 249, 295
Plauto 156
Plutarco 50, 131
Poe E.W. 95, 111, 116, 121-2
Poesia, personif. 197-8, 200-3,
230, 232, 239, 246, 256, 285-6
Poirion D. 115
Poliziano Angelo 183
Poma L. 172
Pomaro G. 54, 56
Pompeo Magno, Gneo 79
Ponce Hernández C. 73, 195, 197,
226
Pontani F.M. 183
Pontari P. 17
Porfirione, Pomponio 78
Pot O. 176
Pozzi G. 170-2, 179-80
Prisciano di Cesarea 36, 70-1, 210,
258, 264, 281, 285
Proserpina 174, 233, 236, 286
Prospero d'Aquitania 56, 233-4,
255, 286
Protesi, personif. 105
Proust Marcel 179
Prudenzio Clemente, Aurelio 187-
8, 233-4, 238, 255, 286
Pseusti 25
Pulex de Custozza 183
Puncuh D. 41
Purcell W.M. 167, 207, 220, 225-7,
229, 232, 242-4, 267, 269-70, 272,
274, 277, 279-80, 282, 284-6
Putter A. 124

Quadlbauer F. 19, 106, 111
Quaquarelli L. 41
Quevedo y Villegas Francisco
Gómez de 184
Quilis A. 184
Quintiliano, Marco Fabio 58, 69,
71, 73, 75, 271, 276-8
Quondam A. 171

Rabelais François 31
Raimbaut d'Aurenga 165, 185-6,
189, 193-4
Raimon de Miraval 193
Raimon Vidal 95-6, 99, 111, 226
Raimondi E. 271
Ramírez Vidal G.
Ramon de Cornet 91, 95, 97-100,
108-10, 112-6, 119-21, 123-4
Rank O. 249
Raterio di Verona 252
Raupach Man. 125-6
Raupach Mar. 125-6
Reeve M.D. 269

- Regn G. 181
 Reid P.L.D. 252
 Remigio de' Girolami 56
 Renart Jean 125-6
 Renucci P. 287
 Retorica, personif. 58, 105, 200
 Reynolds S. 71
 Riccardo I, re d'Inghilterra 92,
 144, 214, 216, 241
 Richards E.J. 170
 Riché P. 59
 Ricketts P.T. 93, 96, 104, 125-6
 Ricklin T. 34
 Riese A. 179, 183
 Rigg A.G. 234
 Rigotti E. 85
 Riou Y.-F. 235
 Ritter O. 168
 Robert A. 21, 264
 Robert de Boron 124
 Robert de Saint-Loup 179
 Robinson F.N. 92
 Rodolfo di Tours 33
 Rodríguez Beltrán J. 81
 Roig E. 113
 Rolandino da Padova 40
 Romilda 188
 Ronsard Pierre de 176-7
 Rossi A. 39, 181
 Rossi C. 167
 Rossi Checco di Meletto 16-7
 Rossi L.C. 17, 42-3
 Rossi V. 51, 53
 Roti G.G. 179
 Roubaud J. 178
 Rubio Tovar J. 170
 Ruddiman Thomas 168
 Rufino, Flavio 233
 Rushton Fairclough H. 79
 Russo E. 264
 Ruys J.F. 70

 Saiani A. 283
 Saintyves P. 249

 Salimbene da Parma 254
 Sallustio Crispo, Gaio 131-2
 Salutati Coluccio 43
 Sánchez de las Brozas Francisco v.
 Brocense
 Sanford E.M. 81
 Santagata M. 32-4, 36, 262, 292
 Santi di Biagio da Valiana 50
 Santi F. 16, 130, 133
 Sarteschi S. 34, 289
 Sasso Panfilo 180, 183
 Saviotti F. 108
 Scala Cangrande della v. Cangran-
 de della Scala
 Scaligero Giulio Cesare 176, 181
 Schenk Wolfgang 229
 Schiaffini A. 258
 Schichtman M.B. 275
 Schmidt C. 26
 Schmidt H.-J. 238
 Schmidt P.G. 254
 Schoenaers D. 126
 Schönberger R. 228
 Schöning U. 99
 Schultz J.A. 74-5
 Schulz-Buschhaus U. 180-1
 Schulze-Busacker E. 99
 Scilla 140, 156-7, 188
 Scipione 48, 68, 136
 Scipione Emiliano, Publio Corne-
 lio 249
 Scott A.B. 168, 251
 Sedgwick W.B. 273, 288
 Sedulio 233-4, 238, 255, 286
 Sedulio Scoto 202
 Segre C. 89, 93, 109, 130, 134
 Seneca, Lucio Anneo, filosofo 45,
 50-1, 57, 132-3, 135-6
 Seneca, Lucio Anneo, il Vec-
 chio 133, 144
 Ps. Seneca 45, 57
 Serafino Aquilano 171, 180-1
 Serianni L. 258
 Servio Onorato, Mauro 28, 32, 199

- Sibilla 174
Sidney Philip 176
Sidonio Apollinare 187-8, 286
Sierra de Cozar Á. 182
Silvestre Rodríguez de Mesa Gregorio 175
Silvestro II, papa, v. Gerberto di Aurillac
Simó M. 113
Simone 243
Simone Mago 254
Sinalefe, personif. 105
Sincope, personif. 105
Sineresi, personif. 105
Siraisi N.G. 131
Sistole, personif. 105
Sluiter I. 23, 195, 210, 269
Smith N.B. 95
Soldanieri Niccolò 182
Solecismo, personif. 105
Sommi Picenardi G. 140
Spaggiari B. 170
Spagnesi E. 53
Speroni G.B. 283
Spigliato di Cenne da Firenze 50, 55-6
Spini Geri 134
Spira Fortunio 174
Sponcius, grammatico 59
Sponde Jean de 165, 176-9
Stadter P.A. 50, 56, 131
Stagni E. 156
Stallbaum G. 168
Stampa Gaspara 174
Stazio, Publio Papinio 50-1, 188, 198, 213, 224, 233-4, 236, 255, 281, 286
Stella F. 16, 19, 26
Stilicone 233
Stoppacci P. 17
Strubel A. 248
Sulpicio Vittore 80, 84
Sutch S.S. 93
Szkilnik M. 120
Szklenar H. 228
Szymański M. 174
Tabourot des Accords Étienne 177
Tansillo Luigi 172, 175, 182-3
Tanturli G. 15, 17, 19, 38-9, 41
Tardi D. 187
Tasso Torquato 171-3, 175, 182-3, 189
Tateo F. 258, 289, 294
Tavani G. 111
Tavera A. 123
Tavoni M. 32, 35-7, 40, 262, 265, 287
Taylor J.H.M. 114
Taylor R.A. 94, 124
Tebaldeo 171, 180
Tebaldi Antonio v. Tebaldeo
Teodolfo d'Orléans 187, 233-4
Teodulo 18, 28, 31-2, 236, 255
Terenzio Afro, Publio 24-5, 40, 50-1, 136, 199, 215, 234, 255
Tersite 243
Terzoli M.A. 227
Tesauro Emanuele 167
Teseo 174, 202
Thorlby A. 195, 288
Thurot C. 65-6, 227, 232
Tilliette J.Y. 238, 241-2, 248, 252, 256, 261, 265, 267, 271, 275-6, 278-9, 291
Todorov T. 89
Tolomei Claudio 182
Tomazzoli G. 258, 295
Tommaso d'Aquino, s. 135, 140, 255
Tommaso da Capua 11
Torre A. 17
Torre Francisco de la 174
Trask W. 46
Traube L. 183
Travesio Giovanni 46-7, 53, 55

- Trevet Nicola 54-5, 133
Troilo 92
Tropo, personif. 105
Troyan S.D. 96
Turcan-Verkerk A.-M. 19-21, 233, 244-5
Turolfo 11
Tyerman C. 94
- Uc de Saint-Circ 116
Ucbaldo di Saint-Amand 234
Ugo di Langres 248
Ugo di Trimberg 226
Ugo il Primate 254
Uguccione da Pisa 28, 136, 264
Ulery R.W. 132
Ulisse 215
Ursmaro, abate, s. 193
- Valafrido Strabone 180, 193
Vale M. 126
Valeriano Pierio 170
Valerio Marco 32
Valerio Massimo 45, 57
Van Coolput-Storms C. 120, 126
Van der Horst C.H.M. 110
van Dijk T.A. 83
van Dixhoorn A. 93, 127
Van Engen J. 266
Vannini Antonio di ser Salvi da S. Gimignano 50-1
Vecchi G. 162, 261
Vecchi Galli P. 227
Vecchio S. 130
Vega Garcilaso de la 175
Venanzio Fortunato, s. 187-8, 193, 233
Venere 182, 188
Venier Domenico 170, 174-5, 180, 185
Venturi L. 258, 293
Verde A.F. 53
Verità, personif. 31
- Verna M. 179
Vescontino da Pescia 12
Vian P. 271
Villa C. 10, 17, 40, 133, 265-6, 293
Villani Nicola 131
Virgilio Marone, Publio 13, 16, 19, 24-5, 28-30, 34, 37-8, 42-5, 50-1, 57, 66, 78-9, 81, 106, 112, 131, 160, 166, 168, 174, 179, 183-4, 199, 212-3, 215, 223-4, 233-4, 237, 255, 281, 286
Vitale M. 175
Vitale di Blois 233, 236, 286
Vitoria Baltasar de 183-4
Vittorino, Caio Mario 70
von Moos P. 237
von Zesen Philipp 168
Vossen P. 234
Vulliez C. 20
- Ward J.O. 20, 70, 93, 205-6, 219-21, 269
Walther H. 168, 184
Watson Thomas 176
Weeda C. 169
Weijers O. 226, 253
Weiss I. 28, 30
Weiss J. 124
Wenzel S. 20
Weyman C. 187
Wieland G. 234
Wilkins N. 125
Wilkinson C.H. 179
Willaert F. 122, 126
Willet Andrew 176
Williams S.J. 123
Wills Richard 176
Wilmart A. 129, 260
Wilson A.M. 181
Witt R.G. 40, 132
Wolfzettel F. 99
Wollin C. 97

- Woods M.C. 16, 19, 21, 31-3, 39, 41, 43, 45-50, 52-3, 56-7, 64, 66-8, 76-7, 86, 91-2, 95-6, 98, 113, 118, 121, 129-31, 133, 138, 140, 156, 195-6, 208-10, 216-7, 228, 259-60, 275-6, 280
Worstbrock F.J. 226
Wrobel I. 24
Zamuner I. 116, 122
Zanni R. 259, 264
Zechmeister J. 78
Zeman H. 176
Zink M. 122
Ziolkowski J. 179
Zufferey F. 94, 98-9, 110, 123-5
Zumthor P. 114
Zymner R. 170

Le *poetriae* del medioevo latino

Modelli, fortuna, commenti

a cura di Gian Carlo Alessio e Domenico Losappio

Indice dei manoscritti

Barcelona		Città del Vaticano	
Archivo de la Corona de Aragón		Biblioteca Apostolica Vaticana	
Ripoll		Ottoboniani Latini	
103	95	1472	46
129	95	3291	55, 132
Biblioteca Central		Reginensi Latini	
146	124	1982	47
		Rossiani	
Bergamo		1007	41
Biblioteca Civica Angelo Mai		Vaticani Latini	
I.V.10	50, 54	2868	17, 41, 44
		3207	121
Berlin		Dijon	
Staatsbibliothek		Bibliothèque Municipale	
Hamilton		497	235
101	56		
Brescia		Douai	
Biblioteca Civica Queriniana		Bibliothèque Marceline Desbordes-Valmore	
A.IV.10	47	(olim Bibliothèque Municipale)	
		764	259
Bruges		Firenze	
Stadsbibliotheek		Biblioteca Medicea Laurenziana	
546	33	Acquisti e Doni	
		343	56
Cambridge		438	56
Corpus Christi College		Ashburnham	
217 (Lib. ab Al. 1)	33	1658	58
406	235	Plutei	
		34.20	12
University Library		52.33	43
Gg. 5. 35	234	89 inf. 20.2	132
Li. I. 14	33	25 sin. 4	264
		25 sin. 5	264

27 sin. 5	264	Milano	
Strozzi		Biblioteca Ambrosiana	
137	47, 57, 63	C 74 sup.	234
139	56	C 126 inf.	50
Biblioteca Nazionale Centrale			
Conventi Soppressi		Modena	
J.VI.17	46, 48, 68	Biblioteca Estense	
Panciaticchi		676	17
69	57		
Biblioteca Riccardiana		München	
682	56	Bayerische Staatsbibliothek	
874	55, 57	CIm	
3600	57	6911	33
3605	57		
		Napoli	
Genova		Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III	
Biblioteca Durazzo		VF 21	10
B II 1	41, 55	Vind. Lat.	
		53	48
Glasgow		Biblioteca Oratoriana dei Gerolamini	
University Library		MCF I, 16 (Pil. 10 n. XVI)	38, 43
Hunter			
V.8.14 (511)	33, 206-7, 216, 259	New Haven	
		Yale University, Beinecke Rare Book Room and Manuscript Library	
Laon		Osborn	
Bibliothèque Municipale		fa.6	129, 140
465	59		
Lincoln		Oxford	
Lincolnshire Archives Office		Balliol College	
Muniments of the Dean and Chapter		263	23
Di/20/3	33	Bodleian Library	
		Lat. Misc.	
		e. 52	61-2
London		Laud. Misc.	
British Library		707	23
Additional		Misc.	
10095	43-4, 46, 49-50, 54, 56, 137, 139	D 66	33
		Selden	
19906	16, 130	Supra 65	23
Mantova		Padova	
Biblioteca Comunale		Biblioteca Universitaria	
32	20-1	505	56

Paris		Sevilla	
Bibliothèque Nationale de France		Biblioteca Capitulare y Colombina	
Franç.		5-4-30	46, 49-50
22543	122	56-2-27	47, 53
Lat.			
9347	234	Uppsala	
15155	235	Universitetsbiblioteket	
15462	59-60	C 6	228
18570	35, 228		
		Venezia	
Pistoia		Biblioteca Nazionale Marciana	
Archivio Capitolare del Duomo		Lat.	
C. 143	46-7, 68	XII 8	41
Archivio di Stato – Sezione di Pescia		Z 544	53
Deliberazioni			
6	57	Wien	
10	57	Österreichische Nationalbibliothek	
15	57	219	11
17	57	Lat.	
		124	41
Poitiers		526	11
Bibliothèque Municipale			
213	24	Wolfenbüttel	
		Herzog August Bibliothek	
Roma		Gud. Lat.	
Biblioteca Casanatense		70	25
311	46-7, 66,		
	129, 140	Zaragoza	
Savignano sul Rubicone		Biblioteca Universidad y Provincial	
Accademia dei Filopatridi		225	20
45	20, 24, 244		

Il volume offre una riflessione sulle *artes poetriae* mediolatine e punta a procurare uno stimolo al dibattito scientifico attorno ad esse per mezzo dei contributi di undici studiosi di estrazione internazionale. I saggi qui raccolti indagano, secondo differenti prospettive e con dissimili modalità, aspetti ora più ampi ora più particolari delle diverse *artes*: i loro rapporti con altri testi (latini e volgari), la loro fortuna, le fonti messe a profitto, i contesti culturali nei quali esse vennero lette e commentate, le considerazioni dei singoli autori a proposito di specifiche questioni.

