

COLLOQUIUM

USO, RIUSO E ABUSO DEI TESTI CLASSICI

A cura di
Massimo Gioseffi

The logo consists of the letters 'LED' in a stylized, cursive script. The 'L' and 'E' are connected, and the 'D' is a simple, rounded shape. The letters are black and set against a white background.

————— *Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto* —————

SOMMARIO

<i>Massimo Gioseffi</i> Prefazione	7
---------------------------------------	---

PARTE PRIMA

Dal tardoantico all'età moderna

<i>Luigi Pirovano</i> La <i>Dictio</i> 28 di Ennodio. Un'etopea parafrastica	15
<i>Isabella Canetta</i> <i>Diversos secutus poetas</i> . Riuso e modelli nel commento di Servio all' <i>Eneide</i>	53
<i>Martina Venuti</i> La materia mitica nelle <i>Mythologiae</i> di Fulgenzio. La <i>Fabula Bellerofontis</i> (Fulg. <i>myth.</i> 59.2)	71
<i>Alessia Fassina</i> Il ritorno alla <i>fama prior</i> : Didone nel centone <i>Alcesta</i> (<i>Anth. Lat.</i> 15 R. ²)	91
<i>Sandra Carapezza</i> Funzioni digressive nella didattica medievale. <i>Psychomachia</i> , <i>Anticlaudianus</i> e <i>L'Intelligenza</i>	105
<i>Cristina Zampese</i> «Nebbia» nei <i>Rerum Vulgarium Fragmenta</i> . Appunti per un'indagine semantica	121

PARTE SECONDA

Il Cinquecento

<i>Davide Colombo</i> «Aristarchi nuovi ripresi». Giraldi, Minturno e il riuso dell'antico nella trattatistica del Cinquecento	153
<i>Guglielmo Barucci</i> Plinio, e Seneca, in due lettere rinascimentali fittizie dalla villeggiatura	183
<i>Marianna Villa</i> Plutarco e Castiglione: il personaggio di Alessandro Magno	209
<i>Michele Comelli</i> Sortite notturne cinquecentesche. I casi di Trissino e Alamanni	233

PARTE TERZA

Il Novecento

<i>Marco Fernandelli</i> «Inviolable voice»: studio su quattro poeti dotti (Virgilio, Milton, Keats, Th.S. Eliot)	267
<i>Massimo Gioseffi</i> Dalla parte del latino. Citazioni classiche in tre autori del Novecento	303
<i>Luigi Ernesto Arrigoni</i> Il carme 31 da Catullo a Quasimodo sotto il segno di <i>Vento a Tindari</i>	357
<i>Giuliano Cenati</i> Carlo Emilio Gadda e i «cattivi maestri» latini	387
Indice dei nomi	407

Sandra Carapezza

FUNZIONI DIGRESSIVE NELLA DIDATTICA MEDIEVALE

*Psychomachia, Anticlaudianus
e L'Intelligenza*

Il rapporto fra Dante e la cultura antica è stato indagato più volte nei suoi molteplici risvolti, e tale indagine trova legittimazione esplicita nell'opera dantesca, oltre che nella posizione storica e culturale dell'autore, alle soglie della letteratura propriamente italiana. Contributi recenti, accanto a studi di storico valore, mettono in luce, o – al contrario – negano, i debiti contratti dall'autore della *Commedia* con i poeti della classicità latina, ai quali Dante stesso non manca di tributare onore per le diverse vie della citazione, del richiamo, della promozione a personaggio all'interno del poema. Altri critici si sono invece dedicati, anche sulla scorta di Curtius¹, ad approfondire i legami tra l'opera dantesca e la latinità medievale. Nell'una e nell'altra linea d'indagine, vari sono gli elementi su cui soffermare l'attenzione: lessico, temi, figure retoriche, generi, poetiche, interpretazioni, vicende ... Le due linee si intrecciano infatti produttivamente, dal momento che l'analisi comparatistica presume la continuità, garantita appunto, fra Dante e i classici latini, dal tramite medievale, spesso anch'esso in lingua latina. Per intendere il riuso dantesco della materia antica non

¹ Cfr. E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948 (trad. ital. Firenze 1992; in particolare il capitolo XVII, *Dante*, pp. 387-419).

va perciò mai trascurato il filtro della tradizione. La filologia sottolinea l'imprescindibilità dell'apparato di commento, dell'*accessus*, delle glosse che si frappongono fra il lettore medievale e l'autore. E se ciò vale innegabilmente per i testi sacri, non è pratica sconosciuta neppure per i classici: i commenti virgiliani d'età medievale ne forniscono la prova immediata. Ma come il riuso del testo passa sempre attraverso la tradizione, così avviene anche per gli elementi sottounitari di esso. Il recupero del testo antico è, a sua volta, recupero dei suoi elementi retorici. I *topoi* che vivono nelle opere degli autori classici e si mostrano in catalogo nei manuali dei retori giungono fino alla *Commedia* passando attraverso il Medioevo.

Una strada per indagare i rapporti fra il classico latino e quello che diverrà classico italiano può allora essere questa: seguire un *topos* in uno dei cammini che esso compie all'interno di un genere letterario. La riflessione sul momento del passaggio può infatti gettare luce sul modo in cui caratteri topici vengono codificati nella letteratura italiana – per quanto tale riflessione vada poi condotta con la consapevolezza che si tratta di uno studio che assume a proprio fine un punto di arrivo, ma che non deve ignorare il valore intrinseco di ciascun momento. Il genere didattico, ad esempio, sotto l'egida del cristianesimo che nasce e si afferma potentemente nell'arco di tempo che ci interessa (dai suoi esordi nel quinto secolo, fino al pieno Medioevo), passa senza interruzioni nell'età medievale e si presenta come un'ottima via entro cui cercare le orme di un cammino dall'antico al moderno, o piuttosto dal moderno all'antico. Al suo interno, uno spazio tutto particolare si potrà poi ritagliare per un *topos* specifico come la digressione, cioè l'allontanamento a fini didattici o descrittivi dalla continuità narrativa dell'assunto principale.

Per questa indagine sarà forse conveniente partire dall'opera dantesca e poi risalire a ritroso fino agli albori dell'età cristiana, così da comprendere in che modo il genere didattico sia stato codificato con l'avvento del cristianesimo. La *Commedia* offre un sicuro punto di partenza, perché in essa il discorso metapoetico è presente dall'inizio alla fine. Fra le molteplici derivazioni della scelta narrativa dantesca di sdoppiare un Dante *agens* e un Dante *auctor* figura la possibilità di sancire attraverso l'*auctor* le soluzioni retoriche e stilistiche adottate nel poema. Non sorprende perciò la presenza nel testo di termini specifici del linguaggio letterario, il cui significato viene fissato proprio

dalle parole dantesche. Anche la digressione trova esplicita menzione nella *Commedia*, e anche a questo proposito Dante non manca di dare ad intendere senza possibilità di fraintendimento quale sia la propria interpretazione del *topos*. Digressioni sono sicuramente, per lui, l'apostrofe all'Italia del sesto canto del *Purgatorio*, così definita nel medesimo canto (v. 128)², e l'invettiva di Beatrice contro i cattivi predicatori nel nono cielo³. Del termine Dante si serve poi con discreta frequenza nel *Convivio*, mentre non ne fanno uso né Petrarca né Boccaccio nei loro scritti in volgare. Dai casi espliciti della *Commedia* emerge pertanto che per Dante la digressione è un momento di deviazione dal racconto della vicenda centrale del poema, che nei due episodi citati conduce a un commento di ordine etico-civile, una sorta di sfogo che il narratore o il personaggio si concede. La qualifica ufficiale di digressione spetta cioè a digressioni in forma di invettiva, anche se sembra naturale estendere la sfera semantica del termine a includere deviazioni per descrivere lo spazio e il tempo (se inserite in modo tale da interrompere bruscamente il flusso della narrazione)⁴ o per fornire spiegazioni di materia dottrinale, scientifica o filosofica. Ossia: il criterio di distinzione della digressione si configura sul piano formale, più che sulla base dell'argomento. È essenziale che si percepiscano l'improvviso abbandono della linea principale della narrazione e il passaggio al nuovo: non a caso, le due occorrenze del termine si trovano nei versi di raccordo fra la digressione e la vicenda principale. Il poeta è consapevole di avere inserito un *topos*, e il lettore lo avverte inequivocabilmente come tale, anche per mezzo dei segnali esplicitati alla fine di esso.

Il riuso del *topos* della digressione veniva a Dante, in primo luogo, dalla tradizione retorica, dove trovava un posto di rilievo fra i proce-

² «Fiorenza mia, ben puoi esser contenta / di questa digression che non ti tocca» (Pg. 6.127-128). Le citazioni della *Commedia* sono tratte da *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Firenze 1994 (già Milano 1966-1967).

³ «Ma perché siam digressi assai, ritorci / li occhi oramai verso la dritta strada» (Pd. 29.127-128).

⁴ La classificazione dei tipi di digressione e la riflessione sui relativi criteri sono in S. CORSI, *Il «modus digressivus» nella «Divina Commedia»*, Potomac 1987, in particolare nel capitolo II (pp. 51-120).

dimenti raccomandati per realizzare l'*amplificatio*⁵. Tuttavia, intorno alla definizione di «digressione» i manuali medievali non erano concordi, né unanime era il giudizio sull'opportunità dell'uso di questo procedimento retorico. A integrare le implicazioni teoriche non immediatamente deducibili dai trattati soccorrono però le opere letterarie medievali. Proprio il genere didattico è il primo a sfruttare le potenzialità della retorica della digressione, nella quale trova un'ottima soluzione per ottemperare all'esigenza stilistica di varietà e soddisfare le premure di enciclopedismo insite in se stesso. Possiamo allora cercare di sviluppare un'indagine sulla digressione nel genere didattico attraverso il Medioevo, scegliendo alcuni casi rappresentativi, cronologicamente disposti lungo l'asse temporale che va dal quinto secolo al pieno sviluppo della letteratura in volgare. Testo archetipico della didattica medievale è, in quest'ambito, la *Psychomachia* di Prudenzio, una rappresentazione della vittoria della virtù sul vizio. La cultura medievale conta notevoli opere di ugual genere, che risultano ben diffuse. Un caso paradigmatico è l'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla, che funge da modello dal dodicesimo secolo fino a Boccaccio. Anche la tradizione volgare è antica e consistente; dal vasto ed eterogeneo complesso citiamo, a fini esemplificativi, un anonimo poemetto del tredicesimo secolo, *L'Intelligenza*, che fornisce il modello di un poema didattico scritto in un'età in cui questo genere letterario aveva già un proprio schema chiaramente definito.

La disamina dei trattati di poetica di autori medievali che passano per le mani degli scrittori coevi a Dante rivela l'imbarazzo avvertito nella classificazione di un *topos* tanto diffuso e intuitivamente riconoscibile quanto renitente all'inclusione in una tassonomia che impedisca sconfinamenti nei territori vicini. Le difficoltà di classificazione derivano anche dalla necessità di tradurre per le rinnovate esigenze degli scrittori medievali un sistema retorico ereditato dalla precettistica latina, e dunque calibrato sulle esigenze dell'oratore antico. Nel caso della digressione la distanza dal modello classico coinvolge finanche lo statuto dell'oggetto: nella *Rhetorica ad Herennium*, infatti, la digressione si intuisce quale secondo genere (*modus*) della narrazione, contraddistinto da un inserimento *nonnumquam <aut> fidei aut crimi-*

⁵ Cfr. Cic. *inv.* 1.27.

*nationis aut transitionis aut alicuius apparationis causa*⁶, mentre nelle *artes* del basso Medioevo non sopravvive la condizione di genere (*modus*) e al *modus digressivus* subentra la digressione intesa come procedimento di *amplificatio*. Né la retorica dell'amplificazione avrebbe del resto potuto trovare posto fra le raccomandazioni dell'autore antico, che inaugura l'illustrazione dei caratteri della narrazione proprio con la brevità, frutto dell'omissione di passaggi non essenziali. La digressione come sovvertimento dell'ordine della narrazione (in un'accezione che coesiste in età medievale con quella di deviazione verso l'esterno) nuocerebbe alla raccomandata chiarezza, secondo requisito ideale di una narrazione nella retorica latina. L'improduttività della digressione trova conferma nello stesso testo: l'autore della *Rhetorica*, trattando della memoria nella ricostruzione degli spazi, si arresta scrupolosamente quando ritiene che l'esemplificazione sia sufficiente, per non pregiudicare la *lucida brevitatis* consigliata al destinatario dell'opera⁷. Il trattato, che il Medioevo attribuiva a Cicerone e considerava come uno dei testi cardine nell'arte retorica, non menziona mai il termine *digressio* né i corrispondenti aggettivi, ed esclude la possibilità che l'oratore si allontani dalla via maestra nel suo discorso. Il rischio delle lungaggini viziose assilla presto trattatisti e letterati (Curtius parla, in proposito, di *dilatatio*)⁸, come corollario non voluto dell'imitazione degli epici classici. Lo attesta anche Plinio il Giovane, che ammette la possibilità di effondersi oltre il limite normalmente ammissibile solo se qualcosa attira in particolare lo scrittore. La digressione è comunque oggetto di attenzione per tutto il Medioevo⁹: Goffredo di Vinsauf ne parla sia nella *Poetria nova* sia nel *Documentum de modo et arte dicendi et versificandi*. Nel secondo la trattazione procede con maggior

⁶ *Rbet. Her.* 1.12.

⁷ *Ivi*, 3.34.

⁸ Cfr. CURTIUS, *Europäische Literatur* cit., p. 546. *Ivi* la citazione di Plinio il Giovane *epist.* 5.6.

⁹ Per una discussione più ampia della sua storia e del suo sviluppo in età antica e tardoantica cfr. H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960, §§ 340-342; L. CALBOLI MONTEFUSCO, in *Consulti Fortunatiani Ars Rhetorica*, Bologna 1979, pp. 385-387; R. SABRY, *La digression dans la rhétorique antique*, «Poétique» 79, 1989, pp. 259-276; M. PANICO, *La «digressio» nella tradizione retorico-grammaticale*, «BStudLat» 31, 2001, pp. 478-496.

chiarezza: due sono i modi con cui si dà la digressione, *in materia ad aliam partem materiae* e *a materia ad aliud extra materiam*¹⁰.

Prudenzio con la sua *Psychomachia* stabilisce nei primissimi anni del quinto secolo un modello duraturo di poema didattico basato sull'allegoria, ma che non ignora i pilastri dell'epica classica latina. In novecentoquindici esametri egli mette infatti in scena efferati duelli tra ciascuna virtù e il vizio opposto e dispensa i suoi contenuti morali attraverso i discorsi delle virtù, oltre che attraverso l'icastica raffigurazione della tragica fine di ogni vizio. La scelta metrica, insieme con il motivo militare, è rivelatrice dell'intenzione di inscrivere l'opera nel genere epico e dunque di proporla un confronto dialettico per lo meno con l'*Eneide*¹¹. Attraverso il riuso dell'esametro e il filo conduttore dello scontro militare Prudenzio costruisce un genere diverso, che sarà detto «descriptive allegory»¹² o «personification allegory»¹³. Entrambe le espressioni da un lato sottolineano l'indole allegorica dell'opera, dall'altro pongono l'accento sulle modalità con cui l'allegoria si concretizza: l'intento pedagogico si realizza solo se l'immagine ripugnante del vizio e quella magnifica della virtù si impongono con evidenza ed efficacia alla mente del lettore. La componente descrittiva è perciò necessariamente la parte fondamentale del poema; lo sviluppo narrativo della vicenda nel suo complesso non conta, e infatti sono posti in risalto soltanto i singoli scontri, che si succedono l'uno all'altro senza l'ausilio di una cornice di raccordo, salvo quella del subitaneo avvicendamento dei combattenti. Questi sono pertanto figure più che personaggi, tratteggiate con attenzione al principio retorico dell'*evidentia*, che intende «porre davanti agli occhi» l'oggetto del discorso perché chi legge o ascolta si concentri su di esso fino a raffigurarsi ciò di cui si parla. I personaggi, così presentati, sono giustapposti l'uno all'altro,

¹⁰ G. DE VINSauf, *Documentum de arte versificandi*, 2.17, in E. FARAL (éd.), *Les artes poétiques du XII et du XIII siècle*, Paris 1962.

¹¹ Il rapporto fra Virgilio e Prudenzio è stato indagato da molti. Cito a solo scopo esemplificativo il lontano contributo di A. MAHONEY, *Vergil in the Works of Prudentius*, Washington 1934, e il più recente M. LÜHKEN, *Christianorum Maro et Flaccus. Zur Vergil- und Horazrezeption des Prudentius*, Göttingen 2002.

¹² Cfr. K.R. HAWORTH, *Deified Virtues, Demonic Vices and Descriptive Allegory in Prudentius' «Psychomachia»*, Amsterdam 1980.

¹³ Cfr. M. SMITH, *Prudentius' «Psychomachia». A Reexamination*, Princeton 1976.

secondo un ordine predisposto. Con una simile struttura testuale, non si può quindi legittimamente parlare di una digressione, proprio per l'assenza di una via maestra dalla quale deviare: senza chiare coordinate spazio-temporali non si può dare una fuga. Se la digressione si qualifica spesso come una sosta nella narrazione e un recupero delle modalità descrittive, nella *Psychomachia* il descrittivo si può sviluppare intrinsecamente alla vicenda proprio per la dichiarata indole allegorica dell'opera. Ogni vizio e ogni virtù presentano ben visibili ed esibiti gli elementi essenziali a qualificarli, secondo un modello colorato di dettagli e di accessori, al quale la letteratura didattica medievale attingerà a piene mani. I personaggi di Prudenzius sono infatti muniti di oggetti correlati a ciò che essi incarnano: Bellezza è incoronata, *Iocus et Petulantia* hanno i *cymbala* ... Il testo, come si è detto, è destinato a influenzare potentemente il genere (e quello didattico sarà un genere assai fortunato nel Medioevo italiano), ponendosi come archetipo dello scontro «vizio vs. virtù». I poeti che si propongono di educare i lettori e apparecchiare per loro insegnamenti morali conditi di non sgradevole parvenza trovano nella *Psychomachia* l'utile paradigma di una letteratura che, facendo tesoro del magistero epico, sappia però amplificare le potenzialità rappresentative della parola, fino a renderla competitiva rispetto all'immagine.

La *Psychomachia* appare dunque scarsamente coesa sul piano narrativo, non troppo lontana da una collana di scene successive. La stessa categoria di digressione non sembra perfettamente adeguata a descrivere questo testo/archetipo dell'allegoria. La coesione dell'intreccio non è forte neppure in altre opere del genere, e non lo sarà nemmeno nel tredicesimo secolo con *L'Intelligenza*. Tuttavia altri modelli mostrano in atto la tendenza contraria: il tentativo, cioè, di elaborare una cornice per situarvi le allegorie o gli ammaestramenti che il poeta didattico si propone. Un posto di rilievo in questa direzione è sicuramente occupato dall'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla, poema in nove libri di esametri, scritto tra il 1181 e il 1183, quando Alano era priore a Canterbury. L'urgenza didattica ai limiti dell'enciclopedismo e l'anelito all'indottrinamento morale entro l'ortodossia teologica pesano sugli sviluppi narrativi del poema: la sua trama si riduce alla creazione di un uomo perfetto, *Iuvenis*, alla quale concorrono tutte le virtù e lo spirito infuso da Dio, e alla canonica battaglia tra i vizi invidiosi e le virtù che difendono la loro creatura. La materia del racconto

abbraccia così l'intero complesso della natura umana e offre l'agio per ampi inserti descrittivi. Nell'*Anticlaudianus*¹⁴ la digressione non è mai narrativa: nessun evento collaterale si innesta sulla trama, mentre parecchie sono le digressioni di carattere descrittivo, in corrispondenza dei luoghi di residenza delle virtù o di quelli da esse sorvolati nei loro spostamenti. La *descriptio loci* appare nel suo aspetto esplicitamente topico fin dalla formula introduttiva della prima virtù: *est locus a nostro secretus climate longo / tractu* (1.55-56), ricalcata sul virgiliano: *Oceani finem iuxta solemque cadentem / ultimus Aethiopum locus est* (*Aen.* 4.480-481)¹⁵. Si tratta qui della dimora di Natura, che da principio è collocata in uno spazio meraviglioso, oggetto dell'inizio della descrizione, poi viene presentata con un procedimento di progressiva delimitazione dell'elemento al centro del discorso: dall'ambiente circostante fino alla *silva* e al monte che si erge al mezzo del bosco, e che è la dimora stessa. A questo punto la descrizione assume i caratteri dell'*ekphrasis* per seguire i dipinti che adornano la reggia. Tale parte si estende in complesso per più di centocinquanta versi (il libro si compone di cinquecentodieci versi); la narrazione riprende con la congiunzione temporale *postquam* (v. 207), che riassume l'ingresso e l'accoglienza delle virtù presso Natura e consente di ricominciare il racconto. La digressione di questo tipo, con funzione descrittiva, è un procedimento frequente nell'*Anticlaudianus*: appena pochi versi dopo la protratta descrizione della dimora di Natura si colloca ad esempio il ritratto di Prudenza, articolato in poco meno di cinquanta versi. Il primo libro rispecchia un equilibrio fra sezione narrativa pura e digressione a tutto vantaggio della seconda; peso consistente, all'interno dello stesso libro, è inoltre concesso alla parte diegetica, costituita dai lunghi discorsi di Natura, di Prudenza e di Ragione.

Un tipo di digressione che sembra particolarmente appropriato al genere didattico, dove l'intrusione autoriale è più legittima che altrove, è invece costituito dalla digressione di carattere gnomico, o dal commento di ordine morale. Nell'*Anticlaudianus* la presenza di personaggi intrinsecamente dotati di autorità consente di trasferire

¹⁴ L'edizione di riferimento è quella di R. BOSSUAT (ed.), *Anticlaudianus*, Paris 1955; segnalo la traduzione a cura di C. CHIURLO, *Anticlaudio. Discorso sulla sfera intelligibile*, Milano 2004.

¹⁵ Cfr. anche *Aen.* 1.159 e 6.388-390.

su di loro la funzione più scopertamente didattica della generalizzazione morale o sentenziosa. I lunghi monologhi delle virtù ospitano perciò ampie digressioni di questo tipo; si tratta di espedienti retorici immediatamente attinti dal repertorio delle tecniche per amplificare il discorso e sostenere l'argomentazione, giustificati dalla finzione di oralità in cui sono iscritti. Un esempio si ha nel secondo libro, allorché Ragione, che a questo punto della vicenda è tuttora figura autorevole, non ancora scalzata da Teologia, si scusa preventivamente dell'eventualità che l'errore macchi il suo discorso. Per conferire più credibilità alla sua autoassoluzione, generalizza il rischio: *Nec stupor invadat vestrae munimina mentis, / si sibi sermo meus maculas erroris adoptat. / Error in humanis comes indefessus oberrat* (2.30-32). Come il dardo, il medico, il retore e il logico, così anche chi parla è legittimato a mandare qualche colpo a vuoto: alla generalizzazione seguono brevi similitudini con le quali Ragione perora la sua causa. Non c'è una vera e propria deviazione dalla linea del discorso, né il richiamo agli errori altrui è tanto esteso da poter esser qualificato sicuramente come digressione. Tuttavia merita attenzione, in un'indagine quale è quella che sto conducendo, il movimento che conduce dai termini di paragone (prima l'uomo in generale, poi il dardo, il medico, il retore e il logico), situati nello spazio esterno, allo spazio interno del racconto, cioè a quel che potrebbe capitare al personaggio Ragione. Il racconto include così, momentaneamente, dei personaggi esterni, seppure tipizzati.

Questa dinamica è trasposta nel testo con l'abbandono della prima persona e il passaggio a espressioni generalizzanti (*in humanis*, v. 32). Nel discorso orale la funzione inclusiva di tale procedimento è trasparente; nel poema didattico l'intenzione di inscrivere un comportamento nella norma più generale può assumere una valenza specificamente marcata verso l'insegnamento: sollecitare il coinvolgimento di chi legge, sia nel caso di comportamenti positivi da rinforzare, sia nel caso di mancanze o errori da svelare, è principio essenziale per la riuscita del genere. Ora, anche la digressione può assolvere questo compito, qualificandosi come digressione di tipo morale: oltre all'esempio offerto dal secondo libro, vari altri sono, nel poema, i casi in cui il narratore o i personaggi inseriscono commenti, giudizi o osservazioni solo tangenzialmente pertinenti alla vicenda. Un esempio paradigmatico si trova nel quarto libro. È il commento del narratore

contro la superbia, collocato all'interno della descrizione di quello che Prudenza vede nel suo viaggio (4.307-331). Il primo verso, *O fastus vitanda lues, fugienda Caribdis* (4.307), rivela esplicitamente la funzione didattica tramite l'apostrofe enfaticizzante, il vocativo iniziale e, soprattutto, il doppio gerundivo. La digressione si configura allora come *topos* passibile di declinazioni differenti, non solo dal punto di vista contenutistico, ma anche da quello formale, con il ricorso, per esempio, a figure retoriche come l'apostrofe.

La figura con cui la digressione si intreccia più frequentemente, e con uno sviluppo quantitativo e qualitativo spesso notevole, è però l'*ekphrasis*, non sconosciuta al poema di Alano. Nell'accezione più corrente si intende l'*ekphrasis* come una descrizione di opere d'arte, sebbene tale accezione non esaurisca i significati del termine, che, in forza di una situazione teorica fluida almeno fino all'età tardo-antica, si estendono nel dominio della *descriptio*¹⁶. La descrizione si propone come dialettica rispetto alla narrazione, e come tale può convergere nel modo digressivo, perché comporta una percepibile sosta nel racconto delle vicende. Nell'*Anticlaudianus* la digressione descrittiva comprende puntuali raffigurazioni di vesti o di dipinti, concretandosi infine come *ekphrasis* secondo il significato più comune. La finalità didattica impone che vizi e virtù siano presentati in maniera chiara e tale da suscitare l'interesse del lettore: per questo a ciascuna virtù sono dedicati una descrizione accurata dell'aspetto, sintesi allegorica della virtù stessa e quindi comprensiva di oggetti-simbolo o abiti istoriati, e un elenco dei suoi più illustri esponenti, secondo la retorica dell'*exemplum*, che propone di sostenere l'enunciazione teorica del buon comportamento con il racconto di casi virtuosi. Concordia (2.165-209) porta ricamate sul suo mantello coppie celebri e poi, contrapposte a esse, coppie di antagonisti noti; allo stesso modo, Grammatica (2.488-513), Logica (3.1-136), Retorica (3.137-271), Aritmetica (3.272-385) forniscono l'occasione per l'inserimento di un vero e proprio canone

¹⁶ I. GUALANDRI, *Aspetti dell'ekphrasis in età tardo-antica*, in AA.VV., *Testo e immagine nell'Alto Medioevo*, Spoleto 1994, pp. 301-341. Ampia, naturalmente, la bibliografia sul tema: cfr. almeno D. FOWLER, *Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis*, «JRS» 81, 1991, pp. 25-35; M.C.J. PUTNAM, *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the «Aeneid»*, New Haven - London 1998; G. RAVENNA, *Per l'identità di «ekphrasis»*, «Incontri Triestini di Filologia Classica» 4, 2005, pp. 21-30.

degli uomini famosi in ciascuna materia¹⁷. La funzione descrittiva si connette poi anche al movimento nel caso del viaggio che Prudenza fa dalla dimora di Natura fino a Dio, cornice adeguata per accorpate molteplici descrizioni: si può citare a titolo esemplificativo il palazzo di Marte nel quarto libro (4.414-437). Il viaggio è però un elemento importante della narrazione centrale del poema, e le descrizioni ad esso collegate non si possono pertanto annoverare, se non problematicamente, nell'ambito della digressione: si tratta piuttosto di sviluppi non essenziali alla progressione della vicenda, seppure interni alle coordinate spazio-temporali di questa.

Il caso più tipico di digressione prevede invece l'intervento metanarrativo del narratore, che, in quanto figura esterna alla vicenda, porta di necessità una deviazione dalla *fabula*. Il narratore dell'*Anticlaudianus* si riserva uno spazio in sede proemiale, anche strutturalmente separato dal poema, distinto dalla forma in prosa; ma la voce narrante ritorna poco oltre la metà dell'opera, nel quinto libro, con una preghiera (5.265-305), coniugazione nei modi cristiani della topica invocazione alle muse, che anche in Virgilio era replicata all'interno del poema¹⁸. L'uso della prima e della seconda persona, con l'insistita ripresa pronominale, sono segnali inequivocabili dell'intenzionale distinzione di questa sezione dal resto del poema: mentre Prudenza sta raggiungendo Dio a cui dovrà esporre l'intenzione di creare il Giovane perfetto, il poeta si arresta per fare professione di modestia. Si completa così la tipologia delle digressioni nell'*Anticlaudianus*: descrittive, sentenzioso-morali, infine metapoetiche. Dal sesto al nono libro la componente narrativa ha il sopravvento e, dopo qualche momento in cui il ritmo della narrazione rallenta per consentire spiegazioni, commenti e brevi digressioni (nel sesto libro), gli ultimi tre libri sono occupati interamente dall'azione e costituiscono una psicomachia all'interno del più articolato schema narrativo del poema.

L'ultimo testo che mi sono proposta di esaminare, *L'Intelligenza*¹⁹, fornisce un modello di poema didattico in volgare alle soglie del

¹⁷ Ad esempio, Retorica è rappresentata da Cicerone per primo, e poi da Ennodio, Quintiliano e Simmaco.

¹⁸ *Aen.* 7.37-45 e 10.163-165.

¹⁹ *L'Intelligenza*, a cura di M. BERISSO, Parma 2000; ma per la questione dell'edizione del poemetto si veda D. CAPPI, *Per una nuova edizione de «L'Intelligenza»*,

quattordicesimo secolo. Si rivela dunque paradigmatico per un'indagine intorno alla digressione, perché, come risultava già dalle riflessioni di Giuseppe Petronio nella sua introduzione ai poemetti del Duecento²⁰, alla fine del tredicesimo secolo il genere didattico è ormai approdato a uno schema ben definito: il carattere distintivo del poemetto didattico-allegorico nell'età dell'*Intelligenza* è rappresentato dalla tendenza a convogliare entro una cornice narrativa, seppure in alcuni casi evidentemente pretestuosa, un'enciclopedia di nozioni e di ammaestramenti il più vasta possibile. La funzionalità della digressione in tale contesto è immediatamente evidente: quanto più si assottiglia il filo narrativo portante, tanto più si ispessiscono e si moltiplicano i fili delle diramazioni che variamente se ne spiccano. La possibilità di accumulare nel testo il maggior numero di conoscenze possibili è sorretta proprio dall'esistenza del *topos* digressivo.

L'*Intelligenza*, probabilmente non attribuibile a Dino Compagni al quale pure è stata a lungo riferita, è un poemetto di trecentonove stanze di nove versi, con una trama molto esile e a ben guardare neppure adeguata allo statuto didattico-allegorico del poema: l'io narrante racconta infatti il proprio innamoramento, mettendo in scena una situazione topica della lirica, che solo la spiegazione finale impone di rileggere in senso allegorico. L'inizio del poema consiste nella descrizione del tempo e dello spazio in cui avverrà l'incontro del protagonista con la sua donna; secondo uno dei modi topici incipitari, le prime tre strofe sono interamente descrittive e il quadro raffigurato corrisponde al canonico *locus amoenus*, così come la stagione non può che essere quella primaverile. In tale scenario si situa l'apparizione della donna, quasi incarnazione di Amore, che offre lo spunto per la ripresa del modo descrittivo, declinato nel tipo della bellezza muliebre, con prestiti dalla tradizione lirica e calchi dalle prescrizioni manualistiche: persiste il paragone con la stella diana, la gamma cromatica del viso è fedelmente ancorata al vermiglio e al bianco, la prima strofa descrittiva

«Filologia italiana» 2, 2005, pp. 40-103; ID., *Contributo all'esegesi de «L'intelligenza»*. *Nuove postille sul testo*, «Studi e problemi di critica testuale» 71, 2005, pp. 91-144.

²⁰ G. PETRONIO, *Introduzione a Poemetti del Duecento*, Torino 1951, p. 35. Il volume comprende anche il testo dell'*Intelligenza*.

va è chiusa dal binomio usuale «soave e piana»²¹. Fino a questo punto il bilancio fra narrativo e descrittivo è decisamente a favore del secondo, ma le descrizioni sono ancora contenute entro spazi tali da non costituire vere e proprie deviazioni dal racconto.

La prima inequivocabile digressione inizia alla sedicesima strofa: si tratta di un vero e proprio lapidario (strofe 16-58), che ha il suo modello, in ambito didattico, nella *Psychomachia* prudenziana, dove il tempio di Sapienza è adornato con pietre d'indubbio valore allegorico (vv. 851-877). La valenza allegorica delle gemme preziose è sancita dall'apparizione di esse nella Bibbia: Dio stesso prescrive l'ornamento che deve fregiare Aronne (*Esodo* 28). Nella Bibbia, come nei poemi didattici, il portato allegorico della pietra è inscindibile dal suo aspetto prezioso e ricco: per questo le gemme devono essere descritte con cura minuziosa. Nel caso del nostro testo, le pietre sono presentate l'una dopo l'altra e a ciascuna è riservata una parte sufficiente a fornire una descrizione sommaria dell'aspetto e, soprattutto, a enunciarne le proprietà. L'indicazione della pietra è effettuata per mezzo della sua posizione, che ha funzione deittica; quindi ne sono rivelati il nome, i colori e le proprietà tipiche. A ogni pietra è riservata una strofa; talvolta l'ordine di esposizione dei dati essenziali può essere invertito, in omaggio alla *variatio*, ma la presenza di numero, nome, colore e virtù è un elemento certo, come certa è la mancanza di invenzioni originali dell'autore. Il lapidario occupa più di cinquanta strofe (cinquattotto sono le pietre presentate): la natura digressiva dell'inserito è comprovata dall'estensione e dall'indole pleonastica dello stesso, mentre va segnalata la peculiarità dell'intreccio fra divagazione e deissi. Se infatti per quanto concerne la progressione narrativa della vicenda queste strofe si possono ritenere come divagazioni, sotto l'aspetto delle coordinate spazio-temporali l'immanenza dei minerali allo scenario d'invenzione è tradita dall'accentuata deissi, che preclude la possibilità di dimenticare il presente del racconto proprio con il farvi continuo riferimento.

Se il lapidario si collega alla narrazione per il tramite della corona di sessanta gemme preziose in capo alla donna apparsa al poeta, la descrizione che segue si configura sotto ogni aspetto come una

²¹ *L'Intelligenza* 7.9. La dittologia riceve la sua più celebre sanzione dall'uso dantesco di *If.* 2.56.

deviazione. «Savete voi ov'ella fa dimora / la donna mia? In part'è d'oriente» (59.1-2): questa formula è sufficiente per inserire la rappresentazione del palazzo, che costituisce il vero nucleo centrale del poema, protraendosi per più di duecento strofe. La massima parte dell'*Intelligenza* appare così come una digressione, che a sua volta si mostra articolata al proprio interno e accoglie in sé compendi di materia storica, travestiti da *ekphraseis*, e descrizioni con intenti didascalici. L'obiettivo è infatti quello di accumulare il sapere, presentandolo sotto le spoglie di un ornato narrativo che ne agevoli l'assimilazione. L'*ekphrasis* assolve ottimamente tale funzione, e in effetti si sviluppa abbondantemente nel testo: le dodici stanze del palazzo sono tutte dipinte e il poema racconta i cicli pittorici e musaici dei soffitti e delle pareti. Vi si trovano gli amanti celebri, affrescati sulla volta intorno ad Amore, in scene che scorrono l'una dopo l'altra davanti agli occhi di chi cammina; i personaggi sono colti in azione, intenti a compiere il gesto capitale della vicenda che diede loro fama, accompagnati dall'amante tradizionalmente associato a ciascuno di loro. La rappresentazione di soggetti fissati nella pietra nell'atto di compiere un'azione è una caratteristica tipica dell'*ekphrasis*. La cristallizzazione in pose imm modificabili, richiesta e consentita dalle ragioni narrative, offre infatti l'agio per lo sviluppo delle descrizioni. La digressione descrittiva, nella modalità specifica dell'*ekphrasis*, è però qui accompagnata da una digressione di tipo metapoetico, imposta dal *topos* efrastico: nel momento in cui si raccontano le immagini dipinte, intagliate o scolpite che siano, l'arte della poesia si fa traduttrice dell'arte figurativa e deve dichiarare topicamente la propria inadeguatezza: «E non fallio chi·ffu lo 'ntagliadore» (75.1).

In un'altra zona del palazzo si trovano mosaici d'oro fino che riproducono soggetti di ordine storico: le imprese di Cesare e la guerra civile, secondo la narrazione contenuta nei *Fatti di Cesare*²² e in Lucano. Attraverso la descrizione dei quadri sequenziali viene così raccontata la guerra: la digressione assume dunque una funzione eminentemente narrativa, al punto che la descrizione dei personaggi può anche essere soppressa dove non risulti necessaria alle finalità cronachistiche e, a questo punto, ai ritratti subentra la mera indica-

²² Per le fonti si veda BERISSO, *Introduzione a L'Intelligenza* cit., pp. IX-XXXVII.

zione del nome («E sonvi i nomi de li Sanatori», 80.1). La narrazione prosegue fino alla morte di Cesare, evento che segna la conclusione degli intagli e l'aprirsi, quindi, di una nuova vicenda. Si tratta ancora di un'*ekphrasis*, che ha per oggetto la storia di Alessandro, costruita al medesimo modo della precedente, cioè mediante l'espedito dei mosaici successivi, che consente il racconto cronologico fedele alle fonti (i *Nobili fatti*). La terza storia riguarda Troia e la Grecia, a partire dalla vicenda di Giasone; la quarta Roma, per il tramite di Enea; infine è narrato il ciclo arturiano, raffigurato genericamente per mezzo di donne e cavalieri intenti a battaglie, giostre, tornei ... È questa l'ultima pittura, che chiude la lunghissima digressione; la connessione con la vicenda principale, o piuttosto con la narrazione-cornice, è affidata a un verso speculare a quello che aveva introdotto il palazzo della donna: «In quel palazzo sì meraviglioso / vidi Madonna e 'l su' ricco valore» (289.1-2). Solo a questo punto compare Madonna e con lei sette regine, e il poeta le dichiara il suo amore. Le ultime nove strofe del poemetto sono la spiegazione della lettura allegorica a cui la vicenda deve essere sottoposta: la donna è Intelligenza e il palazzo è il corpo umano. Nell'epilogo prende parola il poeta che si configura come un Io diverso dall'Io iniziale, perché detentore di una conoscenza che prima non possedeva: e il suo discorso si pone al di fuori delle coordinate spaziali in cui era originariamente inscritta la vicenda.

Nell'economia narrativa dell'*Intelligenza* la digressione ha dunque un peso che supera quello del racconto primario, e proprio questa ipertrofia ne ostacola l'identificazione in quanto *topos*. I tre casi analizzati finora, fatte salve le specificità di ciascuno, consentono però forse di individuare un percorso che conduce il *topos* digressivo lungo il genere didattico fino a Dante e al Trecento. Rispetto all'archetipo prudenziano, il velo dell'allegoria si è complicato al punto di richiedere la chiosa del narratore, mentre è rimasta intatta la propensione all'*evidentia*. La digressione, che nel caso di Prudenzio non trovava ampio spazio per la difficoltà di scorgere la via maestra da cui deviare, nell'*Intelligenza* si impone al punto di far dimenticare la via maestra. Gli autori di poesia didattica del tredicesimo secolo hanno ben intuito le possibilità che venivano loro offerte da quel *topos* digressivo già così efficacemente adottato nell'epica classica. Accanto alle perplessità manifestate intorno alla digressione dalla manualistica retorica, il Trecento italiano eredita perciò una tradizione di testi didattici che

dal quinto secolo in poi è proseguita senza soluzione di continuità. La *Psychomachia*, l'*Anticlaudianus* e l'*Intelligenza* sono tre tappe paradigmatiche dell'*iter* compiuto dal poema didattico attraverso il Medioevo; seguire un *topos* in questo cammino significa dunque seguire anche uno dei molteplici fili della tradizione per mezzo dei quali la letteratura italiana si riallaccia a quella antica. L'affermazione della religione cristiana e la conseguente esigenza di educazione morale e teologica hanno spinto entro il poema didattico aspetti propri dell'epica; i riferimenti all'*Eneide* all'interno delle digressioni ne fanno prova. Il *topos* digressivo, trovatosi così incastonato in un genere finalizzato all'insegnamento, ha dovuto ricercare faticosamente un equilibrio con la narrazione principale. Nel *corpus* didattico casi come quello dell'*Intelligenza* appaiono ai letterati del Trecento maturo come infrazioni ai principi di equilibrio ribaditi nelle *artes*, pericolose fughe dall'ordine della vicenda. Gli usi danteschi del *topos* e del termine, che paiono intenzionalmente segnalati dall'autore, e la frequenza con la quale nel *Convivio* si parla della digressione potrebbero allora qualificarsi come spie dell'intenzione di Dante di regolamentare un *topos* di cui era nota tanto l'importanza narrativa e stilistica quanto la complessità sia nella definizione teorica sia nelle prescrizioni per l'uso.