

Zeitschrift:	Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Herausgeber:	Association suisse de littérature générale et comparée
Band:	- (1987)
Heft:	6
Artikel:	La poesia pastorale come poesia artificiosa : origine e fortune del Summationsschema
Autor:	Parenti, Giovanni
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1006670

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LA POESIA PASTORALE COME POESIA ARTIFICIOSA ORIGINE E FORTUNE DEL *SUMMATIONSSCHEMA*

I. Bucolica e artificio

Che l'elemento ludico sia consustanziale alla bucolica, appare evidente solo che si consideri il fatto che, istituzionalmente, la bucolica è poesia *en travesti*, nasce cioè dal supremo autocontrollo e dal distacco, finanche ironico, dalla materia trattata. Anzi, proprio tale finzione di partenza consente a questo genere – che alcuni trattatisti, come il Minturno, fanno rientrare, per l'identità metrica del verso eroico e per il carattere non lirico, nell'epica¹ – di narrare non le imprese degli eroi, rese note dalla fama o tramandate dalle storie (*i κλέα 'avδξῶν*), ma di intrattenere sulle occasioni e sulle circostanze più quotidiane (astraggo dalle celebrazioni degli dèi pastorali, che rappresentano la metà, a tutti gli effetti, epica, della bucolica), per lo più concernenti il personaggio stesso del poeta, che è autorizzato a parlare di eventi non altrimenti noti dai velli pastorali che egli indossa e che affibbia ai suoi colleghi, secondo la nota equazione per cui i pastori non sono che poeti (“soli cantare periti Arcades”). In virtù di questa convenzione, che è fondante per il genere bucolico, il poeta parla di sé come se parlasse di altri, usa un linguaggio che è proprio il suo, ma che si finge alieno. Ciò che crea una disparità tra l'artefice dotto e la presunta rozzezza pastorale dei suoi prodotti e, sul piano dell'espressione, si riflette nella tensione tra gli effetti di naturalezza che si vogliono produrre e il virtuosismo antinaturalistico dei mezzi stilistici necessari ad ottenerli. Così, la poesia pastorale si distingue

1 Antonio Minturno, *L'Arte poetica*, Napoli, Nella Stamperia di Gennaro Muzio, Erede di Michele Luigi, 1725, pp. 3-4 (quest'ed. è una ristampa, a cura di Lionardo de Turris, di quella originale di Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1563).

dalla poesia lirica e dalla poesia tragica per un grado in più di artificiosità rispetto all'artificio primario del parlare in versi.

Come l'altro genere in cui si imitano le azioni di persone o comuni o basse, la commedia che, quando sia in versi (per esempio quella di Ariosto), impiega gli sdruccioli, anche la poesia bucolica della tradizione italiana si serve, tra gli altri suoi metri, dell'endecasilabo sdrucciolo. “Ragionevolmente”, osserva sempre il Minturno, “gli Sdruccioli si sono dati a' versi Pastorali [...] perché, essendo lieve, ed umile la materia, che in loro si tratta, voci di niuna, o di pochissima gravità loro convengono [...]. Ove adunque converrà, che lo stile sia basso, useremo le voci di molte sillabe, e le Sdrucciolose; o pur dove la fretta, e la velocità, e 'l sollecito studio dinotar si vorrà”². Dove si vede come la stilizzazione della negligente rapidità del parlato e la ricerca di un'arte poco appariscente richieda un di più d'arte, consistente nel superare le difficoltà connesse con una selezione verbale circoscritta dall'obbligo delle sdrucciole in rima. Di un altro tipo metrico, che insieme con lo sdrucciolo e l'ardua sestina si impose con Sannazaro alla bucolica, la rimalmesso, basterà ripetere quello che Muratori disse commentando uno degli archetipi di tale forma, la canzone frottola di Petrarca (*Canzoniere*, CV), quando, con fastidio non privo di meraviglia, ammise che “certo gran fatica dovrebbe essere costato al Poeta l'assortimento di tante rime, le quali si corrispondono non solo nel fine, ma anche nel mezzo dei versi”³.

Un'altra preoccupazione della bucolica può essere la ricerca della simmetria e dell'armonia numerica, che può essere fine a se stessa, cioè intesa soltanto alla coesione del libro quale manufatto, come nel caso dei *Pastoralia* (1463-64) di Matteo Maria Boiardo, composti virgilianamente di 10 ecloghe, ma di 100 versi ognuna⁴, oppure

2 Antonio Minturno, *op.cit.*, p. 341.

3 In Francesco Petrarca, *Le rime corrette* sovra i testi migliori. Si aggiungono le *Considerazioni* rivedute e ampliate di Alessandro Tassoni, le *Annotazioni* di Girolamo Muzio e le *Osservazioni* di Lodovico Antonio Muratori. Prima edizione romana, I, Roma, Nella Stamperia De Romanis, 1821, p. 239.

4 Cfr. Enrico Carrara, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, 1909, p. 251. Della “superstizione del numero” attiva anche in altri generi, come nei canzonieri amorosi cinquecenteschi, parla Guglielmo Gorni, “Le forme primarie del testo poetico”, *Letteratura italiana* diretta da Alberto Asor Rosa, vol. III, *Le forme del testo*, t. I, *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, p. 515.

voluta come un'analogia del ciclo stagionale, per esempio nelle 12 ecloghe intitolate ai rispettivi mesi dell'anno, che compongono lo *Shephearde's Calender* (1579) di Edmund Spenser⁵. Dedicatario di questa raccolta è sir Philip Sidney. Nella seconda serie di ecloghe che, in numero di dieci, Sidney inserì nel suo grosso romanzo pastorale e eroico, *The Countess of Pembroke's Arcadia* (uscito, in edizione aumentata, postumo nel 1593), la bucolica assurge alla completa autoconsapevolezza del proprio artificio⁶. Metrica difficile o illustre e poesia artificiosa si alternano, con reciproco compenso, a schematismi numerici.

Nella prima ecloga, che inscena una schermaglia danzata e cantata tra due gruppi di sette pastori ognuno, rappresentanti rispettivamente Ragione e Passione, il canto, in forma di sticomitia, si svolge per tre strofe di *couplets*. In entrambi i gruppi i pastori sono disposti in ordine di battaglia: quattro al centro, due ai lati e uno di fronte, "like the forlorn hope" e in funzione di corego; mentre il numero di versi per ogni strofa è multiplo o di sette (dando il totale dei pastori) o di quattro (quando gli interlocutori siano limitati a questo numero). Nella strofa I, i due coreghi, dopo due versi introduttivi, proseguono per altri 14 enunciando, nell'alternarsi delle voci, le antitesi che oppongono il totale dei due gruppi. Nella II, i quattro componenti delle ali disputano per 12 versi, risultanti dalla moltiplicazione del numero dei partecipanti per tre (che è il totale delle strofe dell'ecloga). Infine, gli otto componenti dei due centri si incontrano per la pacificazione, cantando la strofa III, di 14 versi (gli ultimi due spettanti a Ragione e Passione insieme) come la I. La seconda ecloga è un canto amebeo tra Dicus e Dorus, composto di 12 strofe. Le prime nove, in terzine, hanno un numero di versi che è perciò sempre multiplo di 3 (cioè 6, 6, 9, 9, 6, 12, 6, 18, 6); nella strofa IX comincia la rimalazzo che si protrae nelle altre tre (con l'interruzione delle due ultime terzine dell'XI, mentre la XII ha rimalazzo solo nelle prime due); ciò che

5 Cfr. da ultimo Norman Farmer, Jr., "Spenser's homage to Ronsard: cosmic design in 'The Shephearde's Calender' ", *Studi di letteratura francese*, XII, *Ronsard et l'imaginaire*, Firenze, Olschki, 1986, pp. 249-263.

6 Leggo le "Second Eclogues" (Book II, chapter 29) in Sir Philip Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia*, edited with an Introduction and Notes by Maurice Evans, Harmondsworth, Penguin Books, 1982, pp. 407-434.

allenta la necessità dell'esattezza numerica: le strofe X e XI sono infatti di 13 e di 11 versi, mentre l'ultima (dove riprendono le terzine) ristabilisce l'armonia coi suoi 24 versi, che sono multiplo sia di 3 che di 12 (in tal caso, del numero totale delle strofe). La terza ecloga è una "double Sestine" – che dunque conta ancora 12 strofe (legate a coppie da ampie anafore e da riprese verbali), più il congedo – distribuita tra Strephon e Claius, interlocutori anche della quarta. Questa è formata da 10 stanze di 10 versi ognuna (sono *dizains*), unite da "that kind of verse which is called the crown", cioè dall'ultimo verso di ogni stanza ripreso come primo della successiva fino a esaurimento delle possibilità, e conclusa da un congedo di 4 versi. La quinta ecloga (Geron e Philisides) è costituita anch'essa di 10 strofe: 5 di 5 versi (i primi quattro in rimalazzo e gli ultimi due a rima baciata), più altre 5 in terzine, i cui versi sono dunque sempre multipli di 3 (6, 30, 30, 39, e infine la base: 3); mentre la sesta ecloga è in terzine divise, secondo gli interlocutori (Geron e Mastix), in 3 gruppi di versi che sono sempre multipli di 3 (cioè 24, 36, e 36 più un distico a rima baciata). Le ultime quattro ecloghe (monodiche, eccetto, in certo modo, la prima), sono tutte in metri barbari, distintivi del grado sociale dei cantori o dell'altezza dell'oggetto del canto. Philisides, che è lo pseudonimo pastorale dello stesso Sidney, canta in esametri la settima; Zelmane, principessa seppure di non cristallina ascendenza, quale figlia di Plexirtus, bastardo del re di Paflagonia, in versi anacreontici, l'ottava, e in faleci la nona; mentre Dorus, che pure è un pastore ma celebra le lodi della bellezza di Zelmane, si serve, per la decima, di asclepiadei.

L'ecloga di Philisides è in forma di eco, la figura perfezionata, di cui pochi esemplari greci, dal Poliziano, che la metteva in rapporto con quei versi ellenistici "in quis multus labor, minima laus faciens"⁷, e da lui rimessa in auge nella letteratura occidentale. Sidney ha cura di sottolineare le modalità di esecuzione dell'artificio: Philisides "began an eclogue betwixt himself and the Echo, framing his voice so in those desert places, as what words he would have the

7 *Miscellanea*, I 22; detto a proposito del suo rispetto "Che fa' tu, Ecco, mentre io ti chiamo? Amo" (il passo è citato in Angelo Poliziano, *Rime*, edizione critica a cura di Daniela Delcorno Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1986, p. 147).

Echo replay unto, those he would sing higher than the rest; and so kindly framed a disputation betwixt himself and it". Eco è interpellata come un oracolo, secondo il tipo della figura inaugurato da un epigramma del Tebaldeo, e la cui fortuna fu determinata dall'uso fattone da Giovan Battista Guarino nel *Pastor fido*⁸. La presenza di questo schema artificioso nella tradizione bucolica non è certo sorprendente, e incoraggia a cercare se altri se ne incontrino, non tanto nelle bucoliche che si professano tali, quanto in testi che per indizi interni o per ambientazione siano riconducibili all'area della pastorale. Tra queste, una figura affine all'eco (appartenente, nella tipologia fissata da Pozzi, agli artifici verbali iterativi e posizionali⁹), cioè quello che, dopo Curtius, si conviene chiamare *Summations-schema*¹⁰, e che rientra tra gli artifici verbali distributivi, ha legato una parte significativa delle sue fortune alla poesia bucolica. Tale figura "consiste nell'enumerare diversi elementi, e alla fine, nel ripeterne la menzione, usando lo stesso vocabolo e mantenendo l'ordine nel quale furono enumerati"¹¹. Tra gli esempi di questa figura, segnalati da Pozzi e, precedentemente, da Curtius e da Fucilla, ne troviamo un certo numero che sono pertinenti all'ambito pastorale¹². Tralasciando alcuni dei casi già indicati e aggiungendone un paio di nuovi, prenderò in esame cinque esempi.

8 Cfr. Giovanni Pozzi, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, il Mulino, 1984, p. 99 (d'ora in poi: Giovanni Pozzi, *Poesia per gioco*).

9 Giovanni Pozzi, *Poesia per gioco*, cit., pp. 93-132.

10 Ernst Robert Curtius, "Mittelalterlicher und barocker Dichtungsstil", *Modern Philology*, XXXVIII, 1941, pp. 325-333. L'articolo è riferito nel volume *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948, che leggo nella traduzione francese di Jean Bréjoux, condotta sulla seconda ed. tedesca del 1953: Id., *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, pp. 348-353.

11 Giovanni Pozzi, *Poesia per gioco*, cit., p. 117. La definizione concerne naturalmente il tipo canonico dell'artificio, che nella pratica contempla delle varianti, specialmente nell'ordine degli elementi nell'epilogo (cfr. Federigo Meninni, *Il Ritratto del Sonetto e della Canzone*, Napoli, Giacinto Passaro, 1677, pp. 223-224).

12 Giovanni Pozzi, *Poesia per gioco*, cit., pp. 118-120; Ernst Robert Curtius, art. cit., pp. 325-333; Joseph G. Fucilla, "A Rhetorical Pattern in Renaissance and Baroque Poetry", *Studies in the Renaissance*, III, 1956, pp. 23-48 (d'ora in poi: Joseph G. Fucilla, "A Rhetorical Pattern"). Strettamente

1) In Ariosto, *Orlando Furioso*, XXIII 108-109¹³, troviamo lo schema sommatorio (sebbene alterato nell'ordine delle parole del verso riassuntivo, e nell'identità di due di esse, che vi ricorrono in forma di sinonimi), nei versi scritti da Medoro sulla grotta che aveva dato ricetto ai suoi amori con Angelica:

— Liete piante (1), verdi erbe (2), limpide acque (3),
spelunca (4) opaca e di fredde ombre (5) grata,
dove la bella Angelica che nacque
di Galafron, da molti invano amata,
spesso ne le mie braccia nuda giacque;
de la commodità che qui m'è data,
io povero Medor ricompensarvi
d'altro non posso, che d'ognior lodarvi:

e di pregare ogni signore amante,
e cavallieri e damigelle, e ognuna
persona, o paesana o viandante,
che qui sua volontà meni o Fortuna;
ch'all'erbe (2), all'ombre (5), all'antro (4), al rio (3), alle piante (1)
dica: benigno abbiate e sole e luna,
e delle ninfe il coro, che proveggia
che non conduca a voi pastor mai greggia. —

Ariosto, subito prima di impiegarlo, segnala, con quel suo modo sornione, la presenza dell'artificio (st. 107, vv. 5-8: “Del gran piacer che ne la grotta prese, / questa sentenza in versi avea ridotta. / Che fosse culta in suo linguaggio io penso; / et era ne la nostra tale il senso”), del quale sembra anche aver intuito l'aspetto esotico (la poesia artificiosa è nota anche alle letterature orientali¹⁴) e il carat-

pertinenti all'area pastorale (e alla sua variante piscatoria) sono gli esempi dall'*Arcadia* di Lope de Vega (Fucilla, pp. 45-46) e da *Egloghe Pescatorie*, VIII, di Berardino Rota (Pozzi, p. 118).

13 Cfr. Giovanni Pozzi, *Poesia per gioco*, cit., p. 118. Cito il brano da Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*. Prefazione e note di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1966, pp. 689-690. Numero, come in seguito, tra tonde, gli elementi verbali che costituiscono lo schema.

14 Per esempio la *rappartatio* è figura conosciuta anche dalla retorica indiana antica: cfr. Johannes Bolte, “Die indische Redefigur Yathā-Samkya (d.h. der Zahl, der Reihe nach) in europäischer Dichtung”, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, begründet von Ludwig Herrig, CXII, 1904, pp. 265-276; ed è presente, forse per influenza greco-latina,

tere asiano (che vedremo molto importante per la stessa origine dello schema nella letteratura occidentale), quando subito dopo (st. 110, v. 1) avverte che il componimento “era scritto in arabico”, mentre la chiusa ribadita dell’episodio (111. 7-8 “Rimase al fin con gli occhi e con la mente / fissi nel sasso, al sasso indifferente”) è una spia della raffinatezza alessandrina con cui esso è stato lavorato.

La poesia di Medoro è, propriamente, un “*lusus pastoralis*”, quali numerosi ne scrissero i poeti latini del Cinquecento, da Flaminio a Navagero al Bargeo¹⁵, come rivela la preghiera finale di tenere le greggi discoste dal luogo intatto e felice. Topica di questo genere di poesia è infatti la consacrazione epigrammatica (il “*lusus pastoralis*” si può presentare talvolta come epigramma anatematico) di un luogo per qualsiasi riguardo resosi benemerito verso lo scrivente, o in ogni modo a lui caro, e che egli chiede che sia serbato integro, e specialmente esente dall’insulto del bestiame. In un *lusus* di Marco Antonio Flaminio, Filalete dedica alle Naiadi una fonte e le prega perché il caldo mai la prosciughi (*Carminum* II 3¹⁶), mentre un altro, consacrato alla tomba di Hyella, incomincia ordinando ai pastori di non profanarla: “*Pastores, teneras procul hinc arcete capellas*” (*Carminum* IV 11, 1¹⁷). Sempre di Flaminio, esiste un’ode, “*De Delia*” (*Carminum* I 6¹⁸), che celebra il recesso dove la fanciulla aveva preso un bagno. Nelle prime quattro strofe il poeta invoca, rispettivamente,

nelle letterature persiana e araba: cfr. Vittore Pisani, “Corresponsioni tri- e polimembri”, *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, cl. di Lettere, Storia e Filosofia, s. II, vol. VIII, 1939, pp. 7-8, 11 n. 1. Disposizioni verbali di tipo *Yathā-Samkya* sono state notate anche nella sintassi dei poeti simbolisti: cfr. Leo Spitzer, “Le innovazioni sintattiche del simbolismo francese” [trad. ital. di Pietro Citati], *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*. Con un saggio introduttivo di Pietro Citati, Torino, Einaudi, 1959, p. 78.

- 15 I *Lusus pastorales* di Navagero e di Flaminio sono noti attraverso le stampe. Conosco quelli di Pietro Angeli da Barga (il Bargeo) attraverso due manoscritti della Biblioteca Ambrosiana di Milano, gli Ambros. H. 191. inf. (cc. 75 r.-78 r.) e O. 110. sup. (cc. 60 r.-64 v.).
- 16 In Marci Antonii, Joannis Antonii et Gabrielis Flaminiorum Forocornelien-sium *Carmina*, Patavii, Excudebat Josephus Cominus, 1743, p. 65.
- 17 Marcus Antonius Flaminius, *op.cit.*, p. 109.
- 18 Marcus Antonius Flaminius, *op.cit.*, pp. 13-15.

il “fons”, l’“arbor”, i “prata” e le “aurae”; il carme è infatti un’elegante imitazione di “Chiare, fresche et dolci acque” (Petrarca, *Canzoniere*, CXXVI)¹⁹, che il congedo qualificava già come canzone boschereccia (vv. 66-68: “Se tu avessi ornamenti quant’ài voglia, / poresti arditamente / uscir del boscho, et gir in fra la gente”), e dove gli stessi elementi sono chiamati a raccolta (vv. 12-13: “date udiënzia insieme / a le dolenti mie parole extreme”), nello stesso ordine, nella prima stanza: vv. 1 “acque”, 4 “ramo”, 7 “herba et fior”, 10 “aere”. Un altro suo carme, “Ad Agellum suum” (*Carminum* I 10²⁰), incomincia analogamente con l’invocazione: “Formosa silva, vosque lucidi fontes, Et candidarum templa sancta Nympharum”, e i due versi si ripetono identici in chiusura (14-15).

Questi due testi non presentano *Summationsschemas* (anzi, il secondo rientra casomai nello stile “circolare”²¹), ma il primo dei due sembra tuttavia desiderarlo. Ciò che Flaminio consegue in uno dei *Lusus pastorales* per la morte di Hyella (*Carminum* IV 22²²), dove il pastore Iolas comincia enumerando gli spettatori muti del suo lamento: “Formosa myrtle (1), roscido imminens antro, Antrum (2) loquaci suave murmurans fonte; Fons (3) care, fletu facte amare de nostro; O quam beate viximus, quoad vixit Hyella vestra! [...]”, e li ripresenta, aumentati di un elemento (4) che contiene tutti gli altri, le “silvae”, nominate esplicitamente, ancorché si tratti delle selve elisie, al v. 40 (“Semper cachinnis tinnulis sonant silvae”), e sommandoli in maniera retrograda (4, 3, 2, 1), poco prima della conclusione (vv. 49-50): “Valete silvae, tuque fons mihi care Vale, vale antrum, myrtle floridula salve”. I primi tre versi del carme, ora citati, sono legati dalla anadiplosi (*antro / Antrum, fonte / Fons*), che crea come un’eco implosiva, ripercotentesi dall’ esterno all’interno, dalla fine all’inizio di verso. E l’artificio piacque moltissimo.

19 Cfr. Marcus Antonius Flaminius, *op.cit.*, p. 404 (“Index Rerum Memorabilium”, s. v. “Petrarchae Italicum Carmen in Latinum conversum”).

20 Marcus Antonius Flaminius, *op.cit.*, p. 20.

21 Sul cui simbolismo, di origine mistica, cfr. Leo Spitzer, “Le style ‘circulaire’”, *Modern Language Notes*, LV, 1940, pp. 495-499.

22 Marcus Antonius Flaminius, *op.cit.*, pp. 118-120.

2) Spenser, *The Faerie Queene*, II 6, 12-13²³, descrivendo lo spazio pastorale per eccellenza, un *locus amoenus*, fatto da Natura come un piccolo nido, “like a little nest” (st. 12, v. 2), microcosmo esemplare ritagliato in seno al mondo circostante quale epitome della bellezza universale (12. 4-5: “[...] picked out from all the rest, And laid forth for ensample of the best”), ne elenca gli elementi costitutivi scendendo dal generale (12. 6-9: “No daintie flowre or herbe, that growes on ground, No arboret with painted blossomes drest, And smelling sweet, but there it might be found To bud out faire, and her sweet smels throw all around”) al particolare (st. 13). L'anadiplosi protratta fa dell'enumerazione una figura a scatole cinesi, e la somma finale degli addendi, riprodotti identici e nello stesso ordine, esprime la coesione e l'armonia del tutto:

No tree (1), whose braunches (2) did not brauely spring;
 No braunch (2a), whereon a fine bird (3) did not sit:
 No bird (3a), but did her shrill notes sweetly sing (4);
 No song (4a) but did containe a louely dit:
 Trees (1), braunches (2), birds (3), and songs (4) were framed fit,
 For to allure fraile mind to carelesse ease.
 Carelesse the man soone woxe, and his weak wit
 Was ouercome of thing, that did him please;
 So pleased, did his wrathfull purpose faire appease.

(st. 13)

3) Ronsard, *Odes* del 1555, XIII (= IV 10 dell'ed. collettiva del 1584)²⁴, non senza giocondità nella prova di virtuosismo, organizza

- 23 Cfr. Joseph G. Fucilla, “A Rhetorical Pattern”, cit., p. 40. Cito il passo da [Edmund] Spenser, *Poetical Works*. Edited with Critical Notes by J. C. Smith and E. de Selincourt. With an introduction by E. de Selincourt and a Glossary, Oxford-New York-Toronto-Melbourne, Oxford University Press, 1979, p. 95. Coi numeri seguiti da *a* indico gli elementi ripetuti nell'anadiplosi.
- 24 Cfr. Ernst Robert Curtius, art. cit., p. 329. Cito l'ode da Pierre de Ronsard, *Oeuvres complètes*, VII, *Les Odes de 1555, Les Continuations des Amours 1555-1556*. Avec introduction et commentaire, édition critique par Paul Laumonier, Paris, Didier, 1959, pp. 98-99. Fini osservazioni sull'ode e su una variante dell'ultimo verso sono quelle di Ferdinando Neri, “Lucrezio e la poesia di Ronsard”, *Il maggio delle fate e altri scritti di letteratura francese*, Torino, Chiantore, 1944, pp. 51-52. Ma ciò che qui interessa notare è che, dalla redazione definitiva dell'ultima strofa, scompare la somma dello

il suo componimento secondo uno schema circolare, con effetti di cantabilità, che antepone la somma (str. I) all'enumerazione degli addendi (strofe II-V), e li ripete infine (str. VI) nello stesso ordine:

Quand je suis vint ou trente mois
Sans retourner en Vandomois,
Plein de pensées vagabondes,
Plein d'un remors, & d'un souci,
Aus rochers (1) je me plains ainsi,
Aus bois (2), aus antres (3), & aus ondes (4).
(str. I)

Il poeta paragona per contrasto il proprio invecchiare (introducendo se stesso nella seconda metà di ciascuna strofe con “Mais” e, nella V, con l'equivalente “Et moi”) al ciclico rinnovarsi della natura. Le quattro strofe centrali (II-V) cominciano ognuna coi quattro termini del tema enunciato: “Rochers” (1), “Bois” (2), “Antres” (3), “Onades” (4), mentre l'ultima (VI) ricapitola tutti gli elementi che compongono questo paesaggio trasportato al morale, per negare ottimisticamente l'invidia provata per la loro immutabilità, e concludere su una variazione del *Leitmotiv* della vecchiaia, accettata ora come debito inevitabile della propria umanità:

Si esse que je ne voudrois
Avoir esté ni roc (1), ni bois (2),
Antre (3), ni onde (4), pour defendre
Mon cors contre l'age emplumé,
Car ainsi dur, je n'eusse aimé
Toi qui m'as fait vieillir, Cassandre.
(str. VI)

Già il querelarsi coi boschi, gli antri e l'onde è un tratto connotato di pastoralità, ma ancor più lo è il tema trattato da Ronsard nelle

schema additivo: “Si est-ce que je ne voudrois Avoir esté rocher ou bois, Pour avoir la peau plus espesse, Et vaincre le temps emplumé; Car ainsi dur je n'eusse aimé Toy qui m'as fait vieillir, Maistresse” (in Ronsard, *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par Gustave Cohen, I, Paris, Gallimard, 1965, p. 545). Infine, l'ode è stata messa in rapporto con il lamento di Sigismondo nella *Vida es sueño* (di cui più avanti, pp. 62-66), da Marcel Raymond, “La Pléiade et le maniériste”, *Lumières de la Pléiade. Neuvième stage international d'études humanistes. Tours 1965*, Paris, Vrin, 1966, p. 422.

allocuzioni ai suoi inanimati ascoltatori: la fragilità dell'uomo di fronte all'eterna giovinezza della natura. Quando per esempio nella strofe V (ma tutte le strofe centrali sono variazioni su questo identico motivo), Ronsard dice:

Ondes, sans fin vous promenés,
Et vous menés & ramenés
Vos flots d'un cours qui ne sejourne,
Et moi, sans faire long sejour,
Je m'en vais de nuit & de jour,
Mais comme vous je ne retourne,

egli si è ricordato probabilmente anche dei vv. 55-63 dell'ecloga XI dell'*Arcadia* di Sannazaro (“Ergasto solo”):

Ahi, ahi, seccan le spine; e poi che un poco
son state a ricoprar l'antica forza,
ciascuna torna e nasce al proprio loco.
Ma noi, poi che una volta il ciel ne sforza,
vento né sol, né pioggia o primavera
basta a tornarne in la terrena scorza.
E 'l sol fuggendo ancor da mane a sera,
ne mena i giorni e 'l viver nostro insieme,
e lui ritorna pur come prima era²⁵,

ma certamente aveva ben presente la fonte stessa di Sannazaro, i vv. 99-104 dell'Idillio III di Mosco, in morte di Bione:

Αἰαῖ, ταὶ μαλάχαι μέν, ἐπὰν κατὰ κᾶπον ὄλωνται,
ἡδὲ τὰ χλωρὰ σέλινα τό τ' εὐθαλὲς οὐλον ἀνηθον
ὕστερον αὖ ζώοντι καὶ εἰς ἔτος ἄλλο φύοντι.
ἄμμες δ' οἱ μεγάλοι καὶ καρτετοί, οἱ σοφοὶ ἀνδρες,
διππότε πράτα θάνωμες, ἀνάκοοι ἐν χθονὶ κοιλὰ
εὔδομες εὖ μάλα μακρὸν ἀτέρμονα νήγρετον ὕπνον²⁶

25 In Iacobo Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961, p. 107.

26 In *Bucoliques grecs*, II, Pseudo-Théocrite. Moschos. Bion. Divers. Texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand, Paris, Société d'édition “Les belles lettres”, 1927, p. 162. Tra le fonti di Ronsard, Laumonier cita, accanto a Mosco, Catullo, Orazio e Properzio (Pierre de Ronsard, *op.cit.*, p. 98 n. 1). Mosco in Sannazaro fu già individuato dallo Scherillo (Jacobo Sannazaro, *Arcadia*, secondo i manoscritti e le prime stampe. Con note ed introduzione

Leopardi, che giudicò l'idillio “un capo d'opera nel genere lugubre pastorale”²⁷, traduce così questi versi:

Ahi tristi noi! poi che morir negli orti,
Le malve, o l'appio verde, o il crespo aneto,
Rivivono, e rinascono un altr'anno.
Ma noi ben grandi, e forti uomini, e saggi
Dormiam poiché siam morti, in cava fossa
Lunghissimo, infinito, eterno sonno²⁸,

e se ne servì per *Il tramonto della luna* (*Canti*, XXXIII 51 sgg.): “Voi, collinette e piagge, Caduto lo splendor che all'occidente Inargentava della notte il velo, Orfane ancor gran tempo Non resterete [...]. Ma la vita mortal, poi che la bella Giovinezza sparì, non si colora D'altra luce giammai, né d'altra aurora [...]”²⁹.

Ché il *Summationsschema*, per le sue frequenti collusioni con la bucolica, potesse anche sembrare una delle possibilità di artificio specifiche del genere, mostra la presenza dello schema nella parodia villanesca della poesia pastorale.

4) Folengo, *Zanitonella*, 347-360 (sez. IX, “De bocca Zoannae”), predica negli esametri dei primi cinque distici altrettante virtù della bocca di Zoannina, mediante altrettanti verbi ripetuti, che danno luogo a cinque paragoni elativi, mentre nei pentametri rispettivi si registrano gli effetti che la sua bocca (sineddochicamente indicata come “labra”) produce sull’*alter ego* villanesco del poeta, Tonino e sulle cose inanimate. La ricapitolazione è perciò triplice. Nel sesto distico si riprendono, nell’ordine: 1, 2, 5, 3 e 1, 5, 2, 3, quattro dei cinque verbi (è escluso “spudat”, “plango” si presenta nella variante sinonimica di “fleo” e “canto” diventa, la seconda

di Michele Scherillo, Torino-Firenze-Roma, Loescher, 1888, p. 266 n. ai vv. 55-60). Sulle orme, come è stato notato, di Ronsard, il motivo di Mosco è ripreso in “Soleils couchants” di Hugo (*Les feuilles d'automne*, XXXV, VI): cfr. Victor Hugo, *Oeuvres poétiques*, I, *Avant l'exil. 1802-1851*. Préface par Gaëtan Picon. Édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, 1968, pp. 789, 1402 n. 2.

27 *Discorso sopra Mosco*, in Giacomo Leopardi, *Tutte le opere. Le poesie e le prose*, a cura di Francesco Flora, I, Milano, Mondadori, 1968, p. 571.

28 Giacomo Leopardi, *op.cit.*, I, pp. 597-598.

29 Giacomo Leopardi, *op.cit.*, I, p. 118.

volta, “cano”), riferiti prima a Zoannina, poi alla totalità (“cuncta”) dei suoi figuranti. Infine, nell’esametro del settimo distico, tutti i verbi dell’elencazione sono ricapitolati nell’ordine: 1, 2, 5, 3, 4 – cioè in quello della prima ricapitolazione, più l’elemento finora non ricapitolato, “spudo (que)” – e riferiti a Tonino che mima gli stessi atti della sua bella:

Bocca Zoanninae quum grignat (1), grignat Apollo;
labra Zoanninae sunt codesella mihi.
Bocca Zoanninae quum parlat (2), parlat Ulysses;
labra Zoanninae sunt malapasqua mihi.
Bocca Zoanninae quum cantat (3), cantat Arion;
labra Zoanninae sunt titalora mihi.
Bocca Zoanninae quum spudat (4), balsama spudat;
labra Zoanninae sunt aqua nampha mihi.
Bocca Zoanninae quum plangit (5), plangit azalum;
plangunt saxa, petrae duraque ferra colant.
Haec ea dum grignat (1), parlat (2), flet (5), cantat (3) adunca,
grignant (1), flent (5), parlant (2) cuncta canuntque (3) simul.
Atque ego dum grigno (1), parlo (2), fleo (5), canto (3) spudoque (4),
sic facio quoniam sic mea puta facit³⁰.

Qualcosa di analogo a questo schema raddoppiato si può indicare nelle unità trimembri, composte ciascuna di due elementi di ricapitolazione, di questo epigramma di Angeriano:

Attollis coelo si lumina, sydera gaudent;
Si terrae affigis lumina, terra calet.
Fronte Venus fulget, si claudis lumina; nudus,
Lumina si pandis, cum face saevit Amor.
Lumina si celas, moeret sine sydere coelum,
Terra calore, Venus fronte, Cupido face³¹.

Una riprova di quanto lo schema sommatorio fosse inteso come tecnicismo bucolico, si ha nella sua persistenza, limitata alla pastorale, anche in ambienti culturali altrimenti ostili alla poesia artificiosa. Per esempio nel classicismo inglese del primo Settecento, che si volle e si disse augusto perché cercò i suoi modelli ideali non solo

30 In Teofilo Folengo, *Opere*. Appendice: *I maccheronici prefolenghiani*, a cura di Carlo Cordié, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, pp. 24-25.

31 In Joseph G. Fucilla, “A Rhetorical Pattern”, cit., p. 29.

in Virgilio e in Orazio, ma anche nella restaurazione classicistica patrocinata da altri augusti, precisamente quella attuata dalla poesia latina di cui fu fautore il mecenatismo dei papi medicei, Leone e Clemente³². E non è forse irrilevante, ai fini di questa insperata sopravvivenza settecentesca del *Summationsschema*, il fatto che esso si incontri proprio in due epigrammi, molto diffusi nelle antologie, dovuti al Tebaldeo, che di quella felice stagione romana fu esponente autorevole³³.

5) Pope, “Winter. The Fourth Pastoral, or Daphne”³⁴. Ultima delle quattro ecloghe (*Pastorals*) composte (nel 1704) osservando i ritmi stagionali, come le dodici di Spenser si ordinavano secondo i mesi del calendario, essa, come è consentaneo alla stagione invernale, è una pastorale funebre, e deplora, celebrandone la bellezza, la morte della pastorella Daphne, compianta nelle sette stanze centrali (IV-X), pronunciate da Thyrsis, e tutte concluse, come di rigore, da un verso-ritornello. La stanza IX, penultima del lamento (vv. 61-68), è la seguente:

Her Fate is whisper'd by the gentle Breeze (1),
And told in Sighs to all the trembling Trees (2);
The trembling Trees, in ev'ry Plain and Wood,
Her Fate remurmur to the silver Flood (3);
The silver Flood, so lately calm, appears
Swell'd with new Passion, and o'erflows with Tears;
The Winds (1) and Trees (2) and Floods (3) her Death deplore,
Daphne, our Grief! our Glory now no more!

Intanto è da osservare il legame tra il secondo verso (62) e il terzo (63), e tra il quarto (64) e il quinto (65), costituito dall'anadiplosi,

- 32 Basterà ricordare l'elogio dell'età di Leone X come nuova età dell'oro, e di Vida come sommo teorico di poesia, che fa Pope ai vv. 697-708 di *An Essay on Criticism* (in Alexander Pope, *The Poems. A one-volume edition of the Twickenham text with selected annotations*, edited by John Butt, New Haven, Yale University Press, 1963, pp. 166-167).
- 33 Si tratta degli epigrammi “De M. Antonio Columna puerō” e “Ad Lygdam” riferiti da Fucilla (“A Rhetorical Pattern”, cit., p. 27), che leggo anche nei *Carmina Illustrum Poetarum Italorum*. Io. Matthaeus Toscanus conquisivit, recensuit, bonam partem nunc primum publicavit, I, Lutetiae, Apud Aegidium Gorbinum, e regione Collegij Cameracensis, 1576, c. 227 r.
- 34 Alexander Pope, *op.cit.*, pp. 135-138. I corsivi delle mie citazioni sono nell'originale.

che ormai, aggiungendosi questo agli esempi citati di Flaminio e di Spenser, vorrei chiamare anadiplosi bucolica (così come si parla, per la cesura dopo il quarto piede dattilico dell'esametro, di “cesura bucolica”), e che qui, estendendosi la reduplicazione a un intero emistichio, dà ai quattro versi una struttura serpentinata. Ma specialmente interessante ai nostri fini è la presenza, al penultimo verso della stanza (67), della ricapitolazione, sottolineata dal polisindeto, che allinea nello stesso ordine di partenza i tre sostantivi (il primo in forma variata: “Winds” invece di “Breeze”) enunciati verticalmente alla fine dei vv. 61, 62, 64 (“Breeze” e “Trees” ritroneranno anche alla fine dei vv. 79-80), e dei quali ben due erano dunque interessati dall'anadiplosi. A loro volta, questi tre sostantivi assommano concettualmente (essi rappresentano del resto gli elementi costitutivi del *locus amoenus*: venticello, alberi, ruscello) alcuni temi legati al mondo sensibile (tutti al negativo, trattandosi di ecloga funebre³⁵), disseminati nelle stanze precedenti. “Winds” e “Floods” riprendono gli effetti uditivi espressi, nella stanza VII, dal tacere degli Zefiri: “The balmy *Zephyrs*, silent since her Death” (49) e, nell’VIII, dai ruscelli che arrestavano il loro corso per ascoltare il canto di Daphne: “No more the Streams their Murmurs shall forbear, A sweeter Musick than their own to hear” (57-58); mentre “Trees” rievoca gli alberi spogli del paesaggio invernale della V: “Now hung with Pearls the dropping Trees appear, Their faded Honours scatter’d on her Bier” (31-32). E la seconda metà dell’ultima stanza (XII), con l’addio al luogo pastorale (vv. 89-90):

Adieu ye *Vales*, ye *Mountains, Streams and Groves*,
 Adieu ye *Shepherds’ rural Lays and Loves*,
 Adieu, my *Flocks*, farewell ye *Sylvan Crew*,
Daphne farewell, and all the World adieu!,

chiama a raccolta quanto era disperso per tutta l’ecloga: “Vales” dal v. 3, “Streams” dal v. 57, “Groves” dai vv. 9 e 72, “Lays” dai vv. 7 e 55, “Loves” dal v. 23, “Flocks” dai vv. 5 e 37, “Sylvan Crew” dal

35 Come sterile è la flora e silenziosa la fauna dell’Eliso, dove Bleso offre al fanciullo morto Glauzia “[...] quae munera mollis / Elysii, steriles ramos mutasque volucres / [...] et optunso pallentes germine flores” (Stazio, *Silvae*, II 1, 203-205).

v. 22 (“Sylvans”). Alla diaspora mancavano soltanto “Mountains” e “World”, che sono nominati soltanto nell’*envoi*, e la loro presenza all’addio, mentre decreta la fine dell’Arcadia, annuncia la morte di Thyrsis, che saluta per l’ultima volta il suo mondo³⁶.

II. Origine del *Summationsschema*

Come ha dimostrato il Fucilla, che ha completato la storia del *Summationsschema*, dopo la ricostruzione fattane da Curtius, con il grande iato tra il carme “De carnis petulantia” di Valafrido Strabone (IX secolo) e il celebre sonetto “Col tempo el villanel al giogo mena” di Panfilo Sasso (1455 ca. - 1527)³⁷, per il quale Fucilla è riuscito a trovare due soli altri esempi medievali, la voga di questo schema figurato fu determinata appunto dai poeti italiani attivi tra Quattro e Cinquecento, che si avvalsero dei prototipi presenti nell’*Anthologia graeca*, dei quali uno almeno già segnalato da Dámaso Alonso³⁸. Oltre al Sasso, impiegarono l’artificio, in italiano, Serafino Aquilano, Marcello Filosseno e Cristoforo Fiorentino detto l’Altissimo, in latino Michele Marullo, Antonio Tebaldeo, Eurialo d’Ascoli e Girola-

36 L’addio al luogo pastorale come addio alla vita è presente anche in Garcilaso, ed è messo bene in evidenza da Cesare Segre, “Analisi concettuale della I egloga di Garcilaso”, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 181 e *passim*. Quanto al carattere riassuntivo dell’ultima stanza di “Winter”, Pope stesso (*op.cit.*, p. 138 n. ai vv. 89-92) osserva: “These four last lines allude to the several *Subjects* of the four *Pastorals*, and to the several *Scenes* of them, particularized before in each”.

37 Ernst Robert Curtius, art. cit., pp. 331-332.

38 Joseph G. Fucilla, “A Rhetorical Pattern”, cit., pp. 24-25. L’epigramma di Lucilio (*Anthologia graeca*, XI 239) ivi riferito (p. 24) fu indicato per primo, come avverte lo stesso Fucilla (p. 24 n. 2, alla p. sg.), da Dámaso Alonso, “Antecedentes griegos y latinos de la poesía correlativa moderna”, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, IV, Madrid, Consejo Superior de investigaciones científicas, 1953, p. 15. A questo esempio, Fucilla (*ibidem*) ne aggiunge un altro dello stesso Lucilio (*Anth. gr.*, XI 131).

mo Angeriano³⁹. Su questo punto, ineccepibilmente assodato da Fucilla, si può aggiungere qualche particolare. Dei poeti nominati dallo studioso, quasi tutti autori bilingui – da Filosso a Sasso, da Tebaldeo a Eurialo, che è il più giovane del quartetto⁴⁰ – Panfilo Sasso ha impiegato la figura sia in volgare, come si è appena visto, che in latino, come non si era ancora notato. E lo stesso si dica del Tebaldeo, del quale si conoscevano finora gli esempi latini, ma non quello volgare del sonetto “S’io levo gli occhi al ciel quando è sereno”⁴¹. Valga l’esempio di Sasso. Tra i suoi *Epigrammata*, usciti a stampa a Brescia nel 1499, si legge anche questo, “De obitu Ioannis Pici Mirandulæ”:

Multifores frangit calamos flens Attica Pallas (1),
 Frangit Hyantheam maesta Thalia (2) lyram.
 Innuptas Phoebus (3) lauros radicibus imis
 Evellit; myrtum dissipat alma Venus (4),
 Pampineas Bacchus (5) vites, hederasque sequaces,
 Blanda poëtarum munera falce secat.
 Turritam posuit Cybele (6) lacrimosa querelam;
 Astriferam posuit Juppiter (7) ipse suam.

- 39 Joseph G. Fucilla, “A Rhetorical Pattern”, cit., pp. 26-30. Oltre all’epigramma “Chaoniam legitim natam Iovis arbore glandem”, riferito da Fucilla (pp. 27-28), Eurialo scrisse quest’altro, in schema additivo, che chiama in causa gli elementi del *locus amoenus*: “Grata soporiferis cantu (1) Philomela sub umbris Grata quoque aestivis aura (2) benigna locis: Gratus in herboso defessis somnibus (3) antro, Gratum est, dum resonat murmur (4) euntis aquae, Gratus fons (5) tremula sitienti argenteus unda: Grata Cytheriaco sanguine tincta rosa (6). Gratior est, teneris cum nympha arridet ocellis, Cantu (1), aura (2), somno (3), murmure (4), fonte (5), rosa (6)” (nei *Carmina illustrium poetarum italorum*, I, Florentiae, Typis Regiae Celsitudinis, Apud Joannem Cajetanum Tartinium, & Sanctem Franchium, 1719, p. 488).
- 40 Nacquero poco oltre la metà del secolo, il Filosso (1450 ca.) e il Sasso (1455 ca.), e, negli anni ’60, Tebaldeo (1463) e l’Aquilano (1466); Eurialo nacque invece verso la fine del secolo (cfr. Emilio Debenedetti, “Notizie sulla vita e sugli scritti di Eurialo Morani da Ascoli”, *Giornale storico della letteratura italiana*, XXXIX, 1902, p. 2).
- 41 Reca il n° 671 in Tania Basile, *Per il testo critico delle rime del Tebaldeo*, Messina, Centro di studi umanistici, 1983, p. 224. Sono molto grato a Jean-Jacques Marchand di avermi segnalato il sonetto, di cui mi ha anche gentilmente fornito il testo critico per l’edizione di Tebaldeo cui sta attendendo insieme con la Basile.

Ignoras caussam? Musarum (8) gloria Phoebi (3),
 Spes Cybeles (6), lumen Pallados (1), atque Jovis (7),
 Et Bacchi (5), et Veneris (4) numen, sub tempore Picus
 Nondum maturo, corpus inane jacet.
 Musa (8) jacet quaecumque, jacet Venus (4) alma; Deorum
 Rex (7), Cybele (6), Bacchus (5), Pallas (1), Apollo (3) iacent⁴².

Dove lo schema presenta un andamento regressivo-progressivo degli elementi interessati, che non rispettano la più consueta collocazione in sedi pressoché identiche, ma si spostano dalla fine del verso al suo interno per poi tornare in ultima posizione (si vedano, nei primi quattro versi, 1 “Pallas” in fine, 2 “Thalia” in penultima sede, 3 “Phoebus” in seconda, e 4 “Venus” di nuovo in fine), e un allineamento direi proprio arbitrario della duplice somma finale, che comporta anche l’aggiunta di un termine nuovo, subito dopo l’interrogativa del v. 9, “Musarum” (meno rara invece la sostituzione di “Jovis” con la perifrasi “Deorum rex”).

Che il Pico morisse precisamente nel 1494, cioè nello stesso anno in cui usciva a Firenze, per le cure del Lascaris, la *princeps* dell’*Anthologia*⁴³, è soltanto un curioso, anche se suggestivo, accidente. Per ora basti fissare tra la Modena del Sasso e la Ferrara del Tebaldeo, l’area preferenziale di riscoperta e di diffusione del *Summations-schema*. La ripresa di tale artificio è dunque un recupero dotto compiuto dai poeti delle corti italiane di fine Quattrocento, che ne determinarono la fortuna, che fu ininterrotta nel Rinascimento poetico fuori d’Italia, mentre in patria, dopo la parentesi bembesca⁴⁴,

42 Rimastami inaccessibile l’ed. originale, cito l’epigramma dai *Carmina illustrium poetarum italorum*, cit., VIII, Florentiae 1721, p. 479.

43 Cfr. Joseph G. Fucilla, “A Rhetorical Pattern”, cit., p. 29.

44 Che tuttavia non spense completamente questo genere di artifici, ai quali predisponeva lo stesso Petrarca (cfr. più avanti, pp. 57-62). Agli esempi di *Summationsschema* presso lirici italiani del ’500 anteriori al Groto, citati da Fucilla, “A Rhetorical Pattern”, cit., p. 30 e da Pozzi, *Poesia per gioco*, cit., p. 118, si aggiunga il son. di Venier “Fiammeggiavano in ciel chiare le stelle” (in Domenico Venier, senatore viniziano, *Rime*, raccolte ora la prima volta ed illustrate dall’Ab. Pierantonio Serassi Accademico Eccitato. S’aggiungono alcune Poesie di Maffeo, e Luigi Venieri Nipoti dell’Autore, Bergamo, Appresso Pietro Lancellotto, 1751, p. 37, son. LXVII). Tre dei quattro addendi della somma di Venier (che in due casi ricapitola con un sinonimo, indicato

lo schema a somma si riaffermò con le esecuzioni complicate e esatte che di esso dette, in volgare e in latino, Luigi Groto, per rimbalzare immediatamente in Europa, a beneficio specialmente di Góngora⁴⁵. Se la sua storia nelle letterature moderne è perciò ormai chiara, resta da chiedersi allora quale fosse l'origine degli esemplari greci e dei latini, antichi (Marziale) e tardoantichi (Tiberiano)⁴⁶, o meglio, quale fosse il terreno di cultura nel quale poté nascere un artificio come il *Summationsschema*.

Esso è — riprendo la descrizione datane da Pozzi — “una figura eminentemente enumerativa se si guardano gli enunciati e *paratattica* se si guarda la *sintassi*: è perciò analoga alla *rapporatio* nei suoi

in tonde): “stelle”, “Luna”, “Aurora” (“Alba”), “Febo” (“Sole”), ritorna - no nel *Summationsschema* del son. di Herrera “Rojo Sol, que con hacha luminosa”: “Sol”, “Aura”, “Luna”, “estrellas” (poi “llamas de oro”), ricordato da Fucilla, “A Rhetorical Pattern”, cit., p. 44, e che leggo in Fernando de Herrera, *Poesía*, edición de Santiago Fortuño Llorens, Barcelona, Clásicos Plaza & Janés, 1984, p. 70, son. X.

- 45 Joseph G. Fucilla, “A Rhetorical Pattern”, cit., pp. 32-33; Giovanni Pozzi, *Poesia per gioco*, cit., pp. 118-119. Lo schema additivo è usato, in latino, dal Groto nelle quattro elegie “De illustrissima Alexandra Volta” (nei *Carmina latina Aloysii Groti*, caeci hadriensis, pubblicati in fine di *Delle rime* di Luigi Groto, cieco d'Adria. *Parte prima*. Nuovamente ristampate, & Ricorrette dal medesimo Auttore, In Venetia, Appresso Fabio, & Agostino Zoppini fratelli, 1584, pp. 204-207). Nella prima (p. 204), la somma finale riprende non solo la serie di figuranti (dèi o astri) ma anche tutti i verbi relativi ai vari atteggiamenti della donna (un po' come nel son. “I fior pigliano odor, s'ivi t'abbassi”) e in modo che i distici del carme risultano suddivisi così: 1 dist. introduttivo + 3 + 3 + 2 conclusivi; nel primo dei due dist. finaliabbiamo infatti, prima (v. 15), tutti i verbi, poi (v. 16), tutti i sostantivi del primo gruppo di 3 distt.; e così, nell'ultimo dist. (vv. 17-18), i verbi e i sostantivi del secondo gruppo. Nella seconda (pp. 204-205) i figuranti e i figurati delle membra di Alessandra, accostati nell'elencazione, sono ripresi separatamente nell'esametro e, rispettivamente, nel pentametro conclusivi (vv. 11-12). Nella terza (p. 205), dopo tre distt. introduttivi,abbiamo la serie dei figuranti delle membra (4 distt.), un dist. di transizione e il dist. della somma (vv. 17-18), che elenca (come nel son. “Di produr perle Arabia non si vanti”) i figurati corrispondenti. Nella quarta (pp. 206-207), la somma ricapitola i 25 figuranti mitologici prima enumerati attraverso negazioni (cfr. più avanti, n. 93), aggiungendo a ciascuno il figurato relativo.
- 46 Per Marziale, cfr. Dámaso Alonso, art. cit., pp. 19-21; per Tiberiano, più avanti, pp. 52-53.

elementi costitutivi, ma ne differisce non solo per la tecnica compositiva, ma per il significato che ne emana, che è di segno contrario. *La rapportatio* [...] è figura decompositiva perché [...] intacca in senso orizzontale la contiguità degli elementi che costituiscono la frase, e in senso verticale la contiguità delle entità frastiche che costituiscono l'unità periodale paratattica; invece lo schema additivo ribadisce in senso orizzontale un'unità, la quale, per via della contiguità dei segmenti giustapposti, si era costituita in senso verticale”⁴⁷. Dunque, se gli elementi significativi, che compongono la figura, si dispongono lungo i due assi cartesiani, essi, in virtù della paratassi, danno luogo, anche in sede di enumerazione, a una serie di frasi parallele, come può vedersi bene nell'esempio perfetto dei vv. 5-10 del sonetto “I fior pigliano odor, s'ivi t'abbassi” del Grotto:

Gli antri, se suoni, empion di gioia i sassi,
L'acque, se canti, accendonsi d'ardore,
L'aure, se ridi, ardon di dolce amore,
L'onde nel tuo mirar fermano i passi;
L'aere, se parli, acqueta i nembi e i tuoni,
L'arte, col tuo pensare, ornando viensi⁴⁸.

Se la figura rappresentata dallo schema è l'ordine verticale ribadito orizzontalmente alla fine (ancora Pozzi, *ibidem*: “La ripetizione nella somma finale degli stessi vocaboli [...] non fa che rendere più appariscente il significato vero della figura”), la forma sintattica dei suoi enunciati è il parallelismo per tutto il corpo del componimento.

Proprio nella tradizione bucolica, troviamo una struttura parallelistica, contenente tutta una serie di paragoni (esattamente sei), introdotti anaforicamente dall'avverbio — qualcosa di analogo alla serie di proverbi (il cosiddetto *Priamel*⁴⁹), che prende la forma dello

47 Giovanni Pozzi, *Poesia per gioco*, cit., p. 117 (corsivi miei).

48 In Joseph G. Fucilla, “A Rhetorical Pattern”, cit., pp. 32-33 e in Giovanni Pozzi, *Poesia per gioco*, cit., p. 118.

49 Alla bibliografia relativa a questo genere di poesia, indicata da Ernst Robert Curtius, *op.cit.*, p. 352 nn. 1 e 2, si aggiungano Leo Spitzer, “Zur Nachwirkung von Burchiellos Priameldichtung”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, LII, 1932, pp. 484-489, e i lavori segnalati da Paul Veyne, *La poesia, l'amore, l'occidente. L'elegia erotica romana*, trad. it. di Laura Xella, Bologna, il Mulino, 1985, p. 192 n. 15.

schema additivo, per esempio, nel citato sonetto del Sasso — e conclusa dal secondo termine di paragone. Non si può parlare, ovviamente, di *Summationsschema*, a cui mancherebbe appunto la somma, ma di una struttura ad esso predisposta, che con una semplice modifica — togliendo tutti gli avverbi e predicando infine orizzontalmente il paragonato di tutti gli attributi metaforici enumerati verticalmente in precedenza — ci darebbe appunto quello schema. Si tratta dei vv. 3-9 dell'Idillio XII di Teocrito ('Αἴτης, l'Amato), una formulazione ridotta e inversa della cui struttura si trova in Virgilio, *Ecloghe*, V 45-47 ("Tale tuum carmen nobis, divine poeta, / quale sopor fessis in gramine, quale per aestum / dulcis aquae saliente sitim restinguere rivo"):

"Οσσον ἔαρ χειμῶνος, ὅσον μῆλον βραβίλοιο
ἡδιον, ὅσον ὄις σφετέρης λασιωτέρη ἀρνός,
ὅσον πάρθενικὴ προφέρει τριγάμοιο γυναικός,
ὅσον ἐλαφροτέρη μόσχου νεβρός, ὅσον ἀηδών
συμπάντων λιγύφωνος ἀοιδοτάτη πετεηνῶν,
τόσον ἔμ' εὔφρηνας σὺ φανείς, σκιερὴν δ' ὑπὸ φηγόν
ἡελίου φρύγοντος ὁδοιπόρος ἔδραμον ὡς τις⁵⁰.

Nella prosa antica, specialmente quella di età tarda, che è spesso influenzata dallo stile poetico, il parallelismo ricercato e insistito rientra, a norma della retorica classica, nella "mala affectatio" pro-

50 Nei *Bucoliques grecs*, cit., I, Théocrite, Paris 1967, p. 82. Eccone una traduzione letteralissima condotta con l'aiuto di quella francese di Legrand: "Come la primavera dell'inverno, come la mela della prugna selvatica è più dolce, come il vello della pecora è più folto di quello del suo agnello, come la vergine è superiore alla donna sposata tre volte, come la cerbiatta è più veloce del vitello, come l'usignolo dalla voce armoniosa è il più canoro di tutti gli uccelli, così tu mi hai allietato appena sei apparso, e come all'ombra di una quercia quando brucia il sole, un viandante, io sono accorso". Il modulo parallelistico di una serie di paragonanti conclusa dal paragonato è ripreso da Montemayor in questa ottava del lib. IV della *Diana*: "Qual quedaría, ¡o, muerte!, el alto cielo / sin el dorado Apolo y su Diana; / sin hombre, ni animal, el baxo suelo; / sin norte, el marinero en mar insana; / sin flor ni yerva, el campo y sin consuelo; / sin el rocío de aljófar, la mañana; / assí quedó el valor, la hermosura, / sin la que yaze en esta sepultura" (Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Prólogo, edición y notas de Francisco López Estrada, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, p. 192).

pria del genere asiano, entro il quale l'abuso di tali artifici rappresenta il vizio simmetrico e opposto del “tumor”. Dice Quintiliano (*Insti-tutio oratoria*, VIII 3, 56): “Cacozelon, [id] est mala adfectatio, per omne dicendi genus peccat; nam et tumida et pusilla et praedulcia et abundantia et arcessita et exultantia sub idem nomen cadunt”; e ancora (XII 10, 73): “vitiosum et corruptum dicendi genus, quod aut verborum licentia exultat aut puerilibus sententiolis lascivit aut inmodico tumore turgescit aut inanibus locis bacchatur aut casuris si leviter excutiantur flosculis nitet aut praecipitia pro sublimibus habet aut specie libertatis insanit”⁵¹. La retorica asiana, attraverso l’uso incontrollato delle cosiddette “figure gorgiane”: l’antitesi, l’*adnominatio*, il poliptoto e appunto il parallelismo (*πάρισον*), spinto talora all’estremo della virtuale uguaglianza sillabica dei membri (*ισόκωλον*)⁵², ruppe il punto di equilibrio in cui si era mantenuto il discepolo di Gorgia di Lentini, Isocrate, e portò la prosa d’arte greca e latina agli eccessi della più compiaciuta bizzarria⁵³. L’ampollosità unita all’affettazione induce un senso di smaccata dolcezza dovuta all’insistito ricorrere di moduli identici: è la caricatura del *χαρακτὴρ γλαφυρός* di Isocrate.

Dalla messe di esempi di questo stile, caro soprattutto ai retori della seconda sofistica, che è stata raccolta da Norden, se ne possono isolare alcuni nei quali sembra di poter individuare i presupposti del *Summationsschema* e della figura gemella della *rapporatio*. Uno potrebb’essere questo, dovuto a uno dei più stravaganti retori citati da Seneca il vecchio, un certo Musa: “quidquid avium volitat, quidquid piscium natat, quidquid ferarum discurrit, nostris sepelitur

51 Il secondo brano quintiliano è riferito anche da Eduard Norden, *Die antike Kunstsprosa vom VI. Jahrhundert v.Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, Leipzig, B.G. Teubner, 1898, I, p. 278 (dell’opera esiste ora una traduzione italiana a cura di Benedetta Heinemann Campana, con una nota di aggiornamento di Gualtiero Calboli e una premessa di Scevola Mariotti, Roma, Salerno editrice, 1986). Sugli opposti difetti del “cultus” e del “tumor”, propri dell’asianesimo, cfr. anche Anton D. Leeman, *Orationis ratio. Teoria e pratica stilistica degli oratori, storici e filosofi latini*, ed. ital. a cura di Elio Pasoli, trad. di Gian Carlo Giardina e Rita Cuccioli Melloni, Bologna, il Mulino, 1974, pp. 118-119.

52 Cfr. Anton D. Leeman, *op.cit.*, p. 34.

53 Cfr. Eduard Norden, *op.cit.*, II, p. 808.

ventribus” (*Controversiae*, X, praef. 9)⁵⁴, dove tre frasi parallele, che circoscrivono i tre regni di natura (dell’aria, dell’acqua e della terra), convergono verso un unico punto, il ventre dell’uomo, messo in evidenza dalla posizione, anomala rispetto a quella dei precedenti, del verbo situato al centro tra l’aggettivo e il sostantivo. Si tratta infatti di un uso arguto del parallelismo, più un concetto che una figura, volto a mostrare spiritosamente la causa della morte improvvisa, spiegata dall’ossimoro della conclusione: “quaere nunc, cur subito moriamur; mortibus vivimus”⁵⁵.

Molto più interessante il caso di Apuleio, *Florida*, 13:

non enim mihi philosophia id genus orationem largita est, ut natura quibusdam avibus brevem et temporarium cantum commodavit, (1) hirundinibus matutinum, (2) cicadis meridianum, (3) noctuis serum, (4) ululis vespertinum, (5) bubonibus nocturnum, (6) gallis antelucanum. quippe haec animalia inter se vario tempore et vario modo occidunt et occipiunt carnime, scilicet (6) galli expurgifico, (5) bubones gemulo, (4) ululae querulo, (3) noctuae intorto, (2) cicadae obstrepero, (1) hirundines perarguto. sed enim philosophi ratio et oratio tempore iugis est et auditu venerabilis et intellectu utilis et modo omnicana⁵⁶.

Di questo periodare sminuzzato e grazioso, Norden sottolinea specialmente gli effetti uditivi che colpiscono l’orecchio come un tintinno, attraverso l’antitesi, l’isocolon accompagnato da omote-

54 In Eduard Norden, *op.cit.*, I, pp. 298-299, 385. Cfr. anche Janet Fairweather, *Seneca the Elder*, Cambridge-London-New York, Cambridge University Press, 1981, pp. 217-218.

55 Al testo antico si può accostare questo di Antonio de Guevara, il cui manierismo è ben messo in evidenza da Norden (*op.cit.*, II, pp. 785-786, 788-789, 793-795), e che cito nella traduzione italiana cinquecentesca: “per viver si affaticano gli huomini, per vivere volano gli uccelli, per viver notano i pesci, per viver s’ascondono gli animali, onde vengo risolvendo a dire che non è hoggi animal tanto senza ragione, che di viver non habbi desiderio naturale” (*Libro di Marco Aurelio con l’Horologio de Principi distinto in quattro volumi*. Composto per il molto Reverendo Signor Don Antonio di Guevara, ecc., In Venetia, Appresso Francesco Portonaris da Trino, 1562, c. A r.). Sulle traduzioni italiane di Guevara cfr. Hugues Vaganay, “Antonio de Guevara et son oeuvre dans la littérature italienne. Essai de bibliographie”, *La Bibliofilia*, XVII, 1915-16, pp. 335-358.

56 In Eduard Norden, *op.cit.*, II, p. 602.

leuto e i giochi di parole⁵⁷, lasciando implicito ciò che qui più preme osservare, l'armonia quasi visiva del brano, la sua quadratura architettonica. L'enumerazione di sei sostantivi al dativo plurale con, accanto a ciascuno, l'oggetto di rispettiva pertinenza (gli aggettivi che sottintendono "cantum"), poi la ripresa della stessa serie sostantivale al nominativo plurale, con aggiunti gli aggettivi che sottintendono "carmine", ma con le coppie disposte in ordine retrogrado, da 6 a 1, secondo il modo che abbiamo visto messo in opera dalla chiusa dello schema a somma di Flaminio, *Carminum* IV 22 (*supra*, p. 34); infine, a conclusione di tutto, un elemento aggettivale, "omnicana", che assomma in sé concettualmente tutte le enunciazioni precedenti⁵⁸, così come, al principio, "avibus" fissava il genere da cui sarebbero discese le specie di uccelli enumerate subito dopo.

Disponendo diversamente i componenti di tali parallelismi così studiosamente architettati, otterremmo degli schemi figurati. Se spezzassimo le due serie parallele di sostantivi e di aggettivi accoppiati per l'ellissi del verbo che le coordina, e unissimo separatamente tra di loro i sostantivi e gli aggettivi, collocando la reggente tra le nuove serie così formate, avremmo infatti una *rapporatio*:

hirundinibus, cicadis, noctuis, ululis, bubonibus, gallis
 natura [...] cantum commodavit
 matutinum, meridianum, serum, vespertinum, nocturnum, antelucanum.
 haec animalia [...]:
 galli, bubones, ululæ, noctuae, cicadae, hirundines
 [...] vario tempore et vario modo occidunt et occipiunt carmine, scilicet
 expergifico, gemulo, querulo, intorto, obstrepero, perarguto.

Se viceversa, al brano così com'è in Apuleio, si appiccasse una coda spuria dopo "omnicana", dicendo per esempio (in corsivo la giunta):

[...] philosophi ratio et oratio [...] est [...] omnicana,
ut voces simul imitetur gallorum, bubonum, ulularum,
noctuarum, cicadarum, hirundinum,

57 Eduard Norden, *op.cit.*, II, p. 603.

58 È il tipo di somma concettuale che si trova anche in un esempio di Shakespeare, *Julius Caesar*, a. I, sc. III, vv. 63-66: "Why all these fires, why all these gliding ghosts, Why birds and beasts from quality and kind, Why old men, fools, and children calculate, Why *all these things* change from their ordinance?", segnalato da Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, trad. ital. di Lea Ritter Santini, Bologna, il Mulino, 1962, p. 160, § 298.1.

otterremmo un *Summationsschema*.

Sono, questi che ho appena fatto, degli *exempla ficta*, inventati a un mero fine dimostrativo. Tuttavia, se ci volgiamo a un campione di *'αφέλεια*, di negligenza affettata, come Longo Sofista, di cui Rohde notava la ricercata semplicità e l'insistente piacevolezza, quasi di pastorella infiocchettata⁵⁹, vediamo come la potenzialità di schemi figurati, insita nella retorica asiana di genere tenue, si sia storicamente concretata a un certo punto della fortuna del testo. Nel primo paragrafo del proemio del *Dafni e Cloe*, citato da Norden a esempio dello stile di Longo che, sempre improntato a delicatezza ("Zartheit"), lo è specialmente negli squarci descrittivi di paesaggio, che risentono del *Fedro* e di Teocrito, le frequentissime pause create dal ricorso oltranzistico alla figura dell' *ισόκωλον*, spezzettano il periodo in brevi segmenti, spesso fra loro armonizzati dall'omoteleuto:

Ἐν Λέσβῳ θηρῶν ἐν ἄλσει Νυμφῶν θέαμα εἶδον κάλλιστον ὃν εἶδον· ἐικόνα γραφὴν ἱστορίαν ἔρωτος. — Καλὸν μὲν καὶ τὸ ἄλσος, πολύδενδρον ἀνθηρὸν κατάρρυτον· μία πηγὴ πάντα ἔτρεφε, καὶ τὰ ἀνθη καὶ τὰ δένδρα· ἀλλ' ἡ γραφὴ τερπνοτέρα καὶ τέχνην ἔχουσα περιττὴν καὶ τύχην ἔρωτικήν⁶⁰.

Se prendiamo la traduzione del romanzo pastorale, dovuta a Annibal Caro, che spesso ne fa una parafrasi amplificante, come egli stesso confessava in una lettera al Varchi del 10 gennaio 1538 ("e perché non uscendo dal greco mi tornava cosa secca, l'ho ingassata con di molta ciarpa e rimesso e scommesso in molti luoghi, e per questo l'ho tutta scombiccherata"⁶¹), vediamo che il traduttore,

59 Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1876, p. 518. Longo agghinda il suo stile "wie eine kokette Schäferin sich mit Bänderchen und Schleifchen putzen mag".

60 In Eduard Norden, *op.cit.*, I, pp. 438-439. La traduzione letterale è: "In Lesbo, cacciando in un bosco sacro alle Ninfe, vidi uno spettacolo più bello di quanti mai ne vedessi: un'immagine dipinta, una storia d'amore. Bello anche il bosco, dai molti alberi, fiorito, percorso da ruscelli: una fonte sola tutto nutriva, e i fiori e gli alberi; ma la pittura era anche più piacevole, e per l'arte raffinata, e per l'avventura amorosa".

61 Annibal Caro, *Lettere familiari*. Edizione critica con introduzione e note di Aulo Greco, I, *Dicembre 1531-Giugno 1546*, Firenze, Le Monnier, 1957, p. 57 (lettera 27-28 bis).

traendo spunto dallo stile del modello, di cui cerca di mantenere alcuni artifici come l'omoteleuto, e portandone l'affettazione alle estreme conseguenze, adorna il proprio dettato di figure, come tali assenti in Longo, ma implicite nelle modalità della sua prosa artificiosa:

Nell'isola di Lesbo cacciando, e per lo bosco delle ninfe attraversando, mi si scoperse nel mezzo di esso uno a lor sacro, solitario e venerando tempietto: e già dalla caccia affannato, per alquanto riposarmi e per le dèe visitare entrandovi, mi s'offerse nella prima giunta una vista bellissima, sopra quante ne vedessi giammai. Vidi attaccata alla parete d'incontro una tavola dipinta: la sua dipintura rappresentava una istoria d'amore. Era il bosco ancor esso bellissimo, ombroso, erboso, fiorito e d'acque d'ogn'intorno rigato, e tutt'insieme l'erbe, gli alberi e i fiori erano per molti rivi da una fontana sola nutriti⁶².

Nell'ultima frase, il periodo ordinato per categorie grammaticali, che prima uniscono tutti gli aggettivi tra loro, poi tutti i sostantivi in due frasi coordinate, dà alla sintassi il caratteristico aspetto di una *rappor-tatio*, con solo lo scambio incrociato tra i primi due elementi rispettivi delle serie:

ombroso	erboso	fiorito	d'acque	[...]	rigato
erbe	alberi	fiori	rivi.		

Annibal Caro ripeteva insomma gli esercizi di bravura che secoli prima avevano compiuto Meleagro, Leonida di Taranto, Giuliano prefetto di Egitto, Lucilio e gli anonimi⁶³ i quali, combinando artificio-samente gli elementi dei moduli parallelistici dello stile $\gamma\lambda\alpha\varphi\nu\rho\varsigma$, dettero nei loro epigrammi confluiti nell'*Anthologia graeca*, i primi esempi di *rappor-tatio* e di *Summationsschema*.

Di quest'ultima figura, il primo notevole esempio latino si ha, dopo l'applicazione assai rudimentale fattane da Marziale (*Epigrammaton* I 65), in questo carme di Tiberiano che descrive un *locus amoenus*, già assai noto, ma che riferisco per la sua importanza storica:

Amnis (1) ibat inter herbas, valle fusus frigida,
Luce ridens calculorum, flore (2) pictus herbido.

62 In Annibal Caro, *Opere*, a cura di Stefano Jacomuzzi, Torino, UTET, 1974, p. 471 (a p. 80 è citato il brano della lettera al Varchi).

63 Cfr. Dámaso Alonso, art. cit., pp. 6-15.

Caerulas superne laurus et virecta myrtea
 Leniter motabat aura (3) blandiente sibilo.
 Subtus autem molle gramen flore (2) pulcro creverat;
 Et croco solum rubebat et lucebat liliis.
 Tum nemus (4) fragrabat omne violarum spiritu.
 Inter ista dona veris gemmeasque gratias
 Omnium regina odorum vel colorum lucifer
 Auriflora praeminebat forma Dionis, rosa.
 Roscidum nemus (4) rigebat inter uda gramina:
 Fonte crebro murmurabant hinc et inde rivuli,
 Quae fluenta labibunda guttis ibant lucidis.
 Antra muscus et virentes intus [hederae] vinixerant.
 Has per umbras (5) omnis ales (6) plus canora quam putas
 Cantibus vernis strepebat et susurris dulcibus:
 Hic loquentis murmur amnis (1) concinebat frondibus,
 Quis melos vocalis aurae (3) musa zephyri moverat.
 Sic euntem per virecta pulchra odora et musica
 Ales (6) amnis (1) aura (3) lucus (4) flos (2) et umbra (5) iuverat⁶⁴.

Tiberiano appartiene all'età costantiniana, come Ottaziano Porfirio, il più grande produttore di poesia iconica prima di Rabano Mauro⁶⁵. Con Rabano siamo in età carolingia, quando lo schema addizionale registra una ripresa, seppure modestissima, con il citato carme “De carnis petulantia” di Valafrido Strabone. Gli altri esempi medievali (uno anche di controversa paternità) sono molto più tardi, attribuiti a Ildeberto di Lavardin (1056-1133)⁶⁶. L'interesse, ancorché modico, manifestato dalla cultura carolina per il *Summationsschema*, insieme con quello, ingente, che essa ebbe per la poesia figurata, è un fenomeno connesso intimamente con la nascita della civiltà del libro, che si suole fissare appunto in quell'età in cui –

64 In Ernst Robert Curtius, art. cit., p. 330, secondo il testo dell'*Anthologia latina* di Buecheler e Riese. Qualche variante rispetto ad esso presenta il testo nei *Poetae latini minores*. Recensuit et emendavit Aemilius Baehrens, III, Lipsiae, In aedibus B.G. Teubner, 1881, pp. 264-265.

65 Su Ottaziano Porfirio e sui rapporti dei suoi con i carmi figurati di Rabano Mauro, e su quest'ultimo, cfr. Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, pp. 39-40, 155 sgg. e *passim*.

66 Joseph G. Fucilla, “A Rhetorical Pattern”, cit., 25-26. Gli epigrammi attribuiti a Ildeberto sono tre, ma la paternità del primo, “Cum mea me genetrix gravida gestaret in alvo”, che fu anche tradotto in greco dal Poliziano, gli è contesa da un poeta attivo alla metà del XIV secolo, Pulce o Pulci da Custoza (Fucilla, p. 25).

avverte Zumthor – il libro diventa un analogo dell'universo, e il luogo dove il discorso si fissa fuori del tempo puntando decisamente alla spazialità⁶⁷. Ciò che non toglie che i presupposti degli schemi verbali iterativi e posizionali, del *Summationsschema* come della *rapporatio*, siano da ravvisarsi nello stile minuzioso e cesellato di certa retorica asiana, indebitata con la poesia alessandrina, cioè con l'espressione poetica della prima civiltà occidentale del libro, che ha il suo simbolo nella Biblioteca di Alessandria.

Con lo stile di Longo, implicato, come si accennava, con quello di Teocrito, al quale non a caso dobbiamo anche il *technopaegnion* della Σῦριγξ, la sintassi artificiosa lega i suoi destini alla bucolica. Il rischio che la bucolica – questo genere per fortuna appena sfiorato dalle poetiche normative – è destinata perennemente a correre, per il suo precario equilibrio tra ricercatezza e negligenza, è appunto quello dell'artificiosità. Non per nulla, un gesuita francese del *grand siècle*, il padre René Rapin (1621-1687), squisito poeta latino di ecloghe e di georgiche, in quella che si vanta di essere la prima trattazione compiuta del genere bucolico, la *Dissertatio de Carmine pastorali*, osservava:

Praeterea cum carmen pastorale sit ejusmodi, ut nec negligentiae patiens sit, nec diligentiam supra modum anxiā ferre queat, non potest non esse difficillimum: cum praesertim in eo desideretur venustas dictionis, sed cultu non nimis exquisito; simplex candor et nativus, sine humilitate; leporum, ac venerum omnium copia, sed cum parcitate: quae certe difficultatem habent non mediocrem: cum ingenio, cuius ea est indoles, ut se profundat, temperandum magis sit, quam indulgendum; et sustinendus ille, qui per sese adeo proclivis est, mentis impetus. [...] Postremo suavitas ingenii, et quaedam quasi felicitas: at non illa tam curiosa, qualem tribuebat Horatio Satyrus: ne decorem simplicitatis tollat ars nimia. [...] Quid enim difficilius esse potest, quam semper esse ruri, nunquam agrestem; res humiles, et abjectas dicere, non humiliiter et abjecte; gracili tenuique avenā canere, non tenuiter; profundere omnia leporum, ac suavitatum dulcedine, nunquam movere satiatem?⁶⁸

67 Paul Zumthor, *Lingua e tecniche poetiche nell'età romanica (secoli XI-XIII)*, trad. ital. di Maurizio Maddalena e Andrea Fassò, introduzione di Cesare Segre, Bologna, il Mulino, 1973, pp. 40-41.

68 Renati Rapini Societatis Jesu *Eclogae, cum Dissertatione de Carmine pastorali*. Nova Editio auctior & emendatior, I, Parisiis, Sumptibus Fratrum Barbou, viā Jacobaeā, sub Ciconiis, 1723, pp. LXXIII-LXXIV.

Raccomandava la *medietas* non come generico precetto classicistico, ma come rimedio specifico contro la trasandatezza, che è la degenerazione della bella negligenza, e contro l'affettazione, che è la degenerazione artificiosa dell'eleganza: i due estremismi tra cui la bucolica si dibatte.

III. Forme affini, simbolismo e dinamismo del *Summationsschema*

Durante la lunga eclissi che il *Summationsschema* ebbe a subire nel periodo compreso tra l'età carolina e il secondo Quattrocento italiano, esso conobbe nondimeno una storia sommersa e virtuale. Sopravvisse in maniera dissimulata e in forme vicarie che ne preparavano di lontano l'improvvisa rinascita. Anche in questa vita condotta per delega gli fu di estremo aiuto la poesia bucolica. Un'alternativa valida al *Summationsschema* è, comme è stato ben visto⁶⁹, la sestina, che con le sue parole-rima prima disseminate verticalmente e infine ricapitolate orizzontalmente, e col suo giro perfetto, può senz'altro rientrare nel capitolo della poesia artificiosa⁷⁰. È d'altra parte noto come la sestina, almeno da Petrarca in poi, si connoti di umiltà pastorale, di cui sono indizi non solo l'ambientazione volentieri silvestre, ma l'uso per esempio di quell'istituto bucolico per eccellenza che è l'*adýnaton*⁷¹. Non sorprende dunque che proprio la sestina, raccogliendo la sfida a essere sempre più difficili, che la poesia artificiosa sembra continuamente lanciare ai suoi adepti, si decidesse talvolta a fare affiorare la formula dello schema additivo.

69 Joseph G. Fucilla, "A Rhetorical Pattern", cit., p. 30 n. 6.

70 Cfr. Franco Gavazzeni, *Approssimazioni metriche sulla terza rima*, Verona, Valdonega, 1983, pp. 66-70 (l'opuscolo, pubblicato per anniversario di nozze, è ristampato in *Studi danteschi*, LVI, 1984, pp. 1-82).

71 Cfr., anche per l'allegoria escatologica cui Petrarca adibisce l'*adýnaton*, Marianne Shapiro, "The Adynaton in Petrarch's Sestinas", *Dante, Petrarch, Boccaccio. Studies in the Italian Trecento In Honour of Charles S. Singleton*, edited by Aldo S. Bernardo and Anthony L. Pellegrini, Binghamton (N.Y.), Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1986, pp. 237, 240 e *passim*.

Ciò che si verifica tra l'altro nella II del Cariteo⁷², che incomincia con la caratteristica elencazione anaforica del *Priamel*:

Ne la stagion che suol mancar la notte
Non tanti fior (1) produce l'alma terra,
Né tante fronde (2) sparge autunno al vento,
Né tante fere (3) sono in ciascun bosco,
Né tante stelle (4) fugga il chiaro giorno,
Quanti son nel mio petto acuti strali.

Nei quattro versi centrali, la serie degli esempi comporta altrettanti sostantivi (“fior”, “fronde”, “fere”, “stelle”) che saranno ripetuti, in due casi con un sinonimo (“animal” per “fere”) e con uno spostamento metonimico da causa a effetto (“ombra” invece di “fronde”), nel corso del testo, con particolare concentrazione in sede di *adýnaton*. Se nella strofa II, Amore perseguita il poeta tanto che, dice, “Vo pur come animal (3) di bosco in bosco” (v. 11), nella V tornano ben due elementi della I:

Ma vedrasi senz'ombra (2) il negro bosco,
La sera fia comincio del bel giorno,
Et portarà l'aurora oscura notte,
Il foco sarà freddo & fermo il vento,
Pria che dal cor si partan tanti strali,
O fior (1) si veda in questa arida terra,

mentre l'invocazione della VI incomincia con una serie dove è ripreso il termine ancora mancante: “O sole, o luna, o stelle (4), o mare, o terra” (v. 31)⁷³.

Una ripresa terminologica di questo tipo, rimanendo essa stessa disseminata senza allineare i propri termini lungo l'asse orizzontale,

72 In Benedetto Gareth detto il Chariteo, *Le rime* secondo le due stampe originali con introduzione e note di Erasmo Pèrcopo, Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892, II, pp. 24-26.

73 In modo analogo, nella sestina doppia “Ye goat-herd gods, that love the grassy mountains” dell’*Arcadia* di Sidney (ed. cit., pp. 413-415), la strofa IX si conclude con una ricapitolazione: “I do detest night, evening, day and morning”. “Evening” e “morning” sono parole-rima, mentre “night” si trova al v. 4 della str. VI (che il nostro verso ripete concettualmente): “Long since I hate the night, more hate the morning” e “day” è presente subito prima, al v. 3 della medesima strofa: “Which troubles their day’s work, and joys of evening”.

vien meno al carattere figurato del *Summationsschema*, ed è da ascriversi piuttosto alla tendenza, propria della sestina, a sviluppare il discorso dal suo interno, partendo dal sistema autosufficiente stabilito all'inizio, che trova la propria ragione d'essere nella ripetitività del suo meccanismo verbale. Tuttavia, la ripetizione di elementi verbali interni, accanto alla rotazione delle parole-rima, sembra esaltare ancor più l'esigenza di totalità sottesa tanto alla sestina quanto al *Summationsschema*. Simbolismo inerente allo schema, che la poesia di Petrarca, specialmente se di intonazione pastorale, si era già incaricata di rendere anche in altro modo manifesto nelle proprie strutture: attraverso l'enumerazione (il catalogo degli elementi naturali o delle parti del mondo come compendio dell'universo) e la conclusione logica delle premesse, che possono associarsi a una particolare allusività numerologica dello schema metrico.

Nel sonetto CXLV, il cui principio è imitato da Orazio (*Carm.*, I 22, 17-22), Petrarca, come già notava il Daniello⁷⁴, “tocca le quattro parti del mondo”, cioè la zona torrida, l'artica e l'antartica, e la temperata, mentre Orazio “due solamente”, la glaciale (vv. 17-18 “pone me pigris ubi nulla campis / arbor aestiva recreatur aura”) e la torrida (vv. 21-22 “pone sub curru nimium propinqui / solis in terra domibus negata”), e vi aggiunge di suo l'oriente e l'occidente, dando tutte le coordinate di un'ineludibile cosmografia:

Ponmi ove 'l sole occide i fiori et l'erba,
o dove vince lui il ghiaccio et la neve;
ponmi ov'è 'l carro suo temprato et leve,
et ov'è chi cel rende, o chi cel serba.

La forma dei versi è bipartita, come in tutto il seguito del sonetto, esclusi il v. 9, che, al contrario, è tripartito perché vi sono designati – a meno che non si intenda “abisso” come ‘inferno’ – i tre elementi (aria, terra, acqua) in cui è possibile la vita (“ponmi in cielo, od in terra, od in abisso”); e l'ultimo, in cui si trae la conclusione di tutto. L'infrazione della norma binaria, che si verifica nel primo verso della sirma, sottolinea l'ampliarsi dell'ambito delle realtà considerate, e

74 Citato da Gino Belloni, “Sul Daniello commentatore del ‘Canzoniere’”, *Lettere italiane*, XXXII (1980), p. 193.

costituisce insieme una delle tante variazioni sull'unico tema del sonetto (sotto qualsiasi clima e in qualsiasi situazione, durerà l'amore del poeta), declinato lungo tutta la serie delle opposizioni, che erano di luogo, nella prima quartina, di luogo e di stato, nella seconda:

ponmi in humil fortuna, od in superba,
al dolce aere sereno, al fosco et greve;
ponmi a la notte, al dì lungo ed al breve,
a la matura etate od a l'acerba.

Opposizioni di luogo e di stato, che si succedono anche nelle terzine, e che vengono a comporsi solo nel verso finale, che è anche l'unico a essere unitario, perché in esso si tira la somma concettuale di quanto finora restava inspiegato nel protrarsi delle elencazioni:

ponmi in cielo, od in terra, od in abisso,
in alto poggio, in valle ima et palustre,
libero spirto, od a' suoi membri affisso;

ponmi con fama oscura, o con ilustre:
sarò qual fui, vivrò com'io son visso,
continuando il mio sospir trilustre.

I luoghi e gli stati nominati sono in totale ventiquattro, cioè un multiplo di quattro, quanti sono i climi della terra. Il simbolismo di questo numero, legato alla rappresentazione geometrica del globo terrestre e al ciclo solare di un anno (quattro sono le stagioni, come i libri del *Dafni e Cloe* e i *Pastorals* di Pope), è evidente. Come è stato osservato, “il quaternario è sempre e dovunque considerato propriamente il numero della manifestazione universale”⁷⁵. E considerato che la somma dei numeri che lo compongono ($1 + 2 + 3 + 4$) è uguale a dieci, vediamo contenuta in esso la totalità.

La canzone L di Petrarca, “Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina”, in cui egli, per usare le parole di Giovanni Andrea Gesualdo, “con leggiadra cronografia [...] descrive la sera in ciascuna stan-

75 René Guénon, *Simboli della Scienza sacra*, trad. ital. di Francesco Zambon, Milano, Adelphi, 1978, p. 99. Quanto al simbolismo numerico delle forme letterarie sono da vedere le fini osservazioni di Giuliano Tanturli sulle implicazioni cosmografiche e astrologiche della canzone dantesca “Io son venuto al punto de la rota”, sviluppate da Franco Gavazzeni, *op.cit.*, pp. 93-94.

za”⁷⁶, rappresenta anch’essa una variazione su un tema identico: il contrasto tra la pace serale che scende su tutti gli esseri e le cose, e lo stato del poeta, al quale risulta accresciuto il dolore del giorno (vv. 12-14 “Ma, lasso, ogni dolor che ’l di m’adduce / cresce qualor s’invia / per partirsi da noi l’eterna luce”). È la descrizione di uno stato d’animo individuale irriducibile all’armonia universale, realizzata attraverso la ripetizione variata di un medesimo concetto, che conferisce alla situazione un carattere di assoluta ineluttabilità, creando due ordini di realtà reciprocamente incompatibili, quello oggettivo e quello soggettivo, destinati a non comporsi mai. A quattro situazioni esistenziali scelte come esemplari della realtà esterna al poeta, caratterizzata dalla quiete della sera che dà tregua agli affanni giornalieri, e rappresentate come altrettanti idilli: il riposo della vecchiarella (stanza I), dello zappatore (st. II), del pastore (st. III), dei navigatori (st. IV), si contrappone, come elemento fisso e irrelato al mondo circostante, l’io sofferente del poeta. Nelle prime quattro stanze, la determinazione dell’ora è data sempre secondo la collaudata tecnica perifrastica delle relative circostanze astronomiche (vv. 1 sgg. “Ne la stagion che ’l ciel rapido inchina / verso occidente [...]”, 15 sgg. “Come ’l sol volge le ’nfiammate rote / per dar luogo a la notte [...]”, 29 sgg. “Quando vede ’l pastor calare i raggi / del gran pianeta [...]”, 44 “[...] poi che ’l sol s’asconde”), che in terra si riflettono positivamente sulle azioni umane (la vecchiarella, vv. 9-10, “è consolata / d’alcun breve riposo”; lo zappatore, vv. 19-22, “con alpestri note / ogni gravezza del suo petto sgombra; / et poi la mensa ingombra / di povere vivande”; il pastore, v. 38, “senza pensier’ s’adagia et dorme”, “e i navigatori in qualche chiusa valle / gettan le membra [...] / sul duro legno, et sotto a l’aspre gonne”, vv. 43-45) e negativamente sulla passione del poeta, che introduce il proprio personaggio, allo stesso modo che abbiamo visto in Ronsard, nella seconda parte di ciascuna stanza (negli ultimi 3 versi della I, negli ultimi 4 della II e della III, e dopo i primi 3 della IV), facendolo

76 In Francesco Petrarca, *Le rime*, a cura di Giosuè Carducci e Severino Ferrari. Nuova presentazione di Gianfranco Contini, Firenze, Sansoni, 1969, p. 71. Le citazioni di testi petrarcheschi che ho fatto e che farò a testo sono tutte da Id., *Canzoniere. Testo critico e introduzione* di Gianfranco Contini. *Annotazioni* di Daniele Ponchioli, Torino, Einaudi, 1966.

sempre precedere dall'avversativa (vv. 12 “Ma, lasso, ogni dolor che 'l di m'adduce”, 25-26 “Ma chi vuol si rallegri ad ora ad ora, / ch'i' pur non ebbi anchor [...]”, 39 “Ahi crudo Amor, ma tu allor più mi 'nforme”, 46 “Ma io, perché s'attuffi in mezzo l'onde”).

La tensione oppositiva tra il poeta e i personaggi che egli chiama via via in causa come i tranquilli specchi della propria inquietudine, serba dunque un rapporto di forze quasi costante all'interno delle prime tre stanze – dove tuttavia l'equilibrio va decisamente sbilanciandosi a favore del poeta, che da tre versi che lo riguardano passa subito (II e III) a quattro – ma si rompe proprio nella IV, in cui il rapporto si ribalta dopo solo tre versi, e la personalità del poeta invade tutto lo spazio:

E i naviganti in qualche chiusa valle
gettan le membra, poi che 'l sol s'asconde,
sul duro legno, et sotto a l'aspre gonne.
Ma io, perché s'attuffi in mezzo l'onde,
et lasci Hispania dietro a le sue spalle,
et Granata et Marroccho et le Colonne,
et gli uomini et le donne
e 'l mondo et gli animali
aquetino i lor mali,
fine non pongo al mio obstinato affanno;
et duolmi ch'ogni giorno arroge al danno,
ch'i' son già pur crescendo in questa voglia
ben presso al decim'anno,
né poss'indovinar chi me ne scioglia.

(vv. 43-56)

In questa stanza, l'opposizione tra l'io del poeta e il mondo è tutta introiettata nella sfera meditativa del soggetto contemplante – l'intervento del soggetto nella rappresentazione era del resto preparato, nella strofa precedente, dall'avanzare in primo piano del personaggio del pastore che osserva lui stesso il tramonto (v. 29 “Quando vede 'l pastor calare i raggi”), come poi nella V farà lo stesso poeta (v. 58 “veggio la sera i buoi tornare sciolti”) – e perciò l'enumerazione degli individui viene ripresa nell'allineamento dei generi cui ciascuno appartiene (vv. 49-50): “gli uomini” (che comprendono lo zappatore, il pastore e i naviganti), “le donne” (rappresentate dalla vecchiarella), il “mondo”, che tutto abbraccia, e “gli animali” (di cui fanno parte la “schiera” del pastore, al v. 34,

poi, nella st. V, v. 57, i “buoi”). L’idea di totalità indotta dal diverso manifestarsi, nei quattro personaggi contrapposti al poeta, di un identico fenomeno astronomico (la sera), è dunque ribadita alla fine, secondo una particolare formulazione del *Summationsschema*, inteso non come iconismo verbale, ma come forma interna delle prime quattro stanze. La presenza della somma concettuale, fatta per generi, al centro della IV, ci avverte che la canzone è virtualmente finita con questa stanza.

Come i personaggi rappresentati nella canzone sono 4 (funzionalmente irrilevante è che l’ultimo sia il personaggio collettivo dei navigatori) più 1 (il poeta), così le stanze che la compongono non sono 5 ma 4 + 1 (e il congedo). La strofa V è infatti, con il congedo, un elemento soprannumerario rispetto alla serie già conclusa con le prime quattro. Essa — in cui è anche significativo che la sera sia nominata la prima volta (v. 58) fuor di perifrasi (l’altra è al v. 72: “dal matino a la sera”) — è un’aggiunta fuori schema, fatta “ex abundantia cordis” e che viola espressamente l’armonia quaternaria dell’insieme, con il personaggio irriducibile del poeta, e la sua effusione risentita e quasi nevrotica di interrogative e di esclamative è tale da richiedergli una giustificazione previa, “et perché un poco nel parlar mi sfogo”:

Et perché un poco nel parlar mi sfogo,
veggio la sera i buoi tornare sciolti
da le campagne et da’ solcati colli:
i miei sospiri a me perché non tolti
quando che sia? perché no ’l grave giogo?
perché dì et notte gli occhi miei son molli?
Misero me, che volli
quando primier sì fiso
gli tenni nel bel viso
per iscolpirlo imaginando in parte
onde mai né per forza né per arte
mosso sarà, fin ch’i’ sia dato in preda
a chi tutto diparte!
Né so ben ancho che di lei mi creda.

(vv. 57-70)

La sottolineatura iniziale posta ad avvertire che la stanza esorbita dal numero prefissato, è analoga a quella che mette in rilievo le

ragioni psicologiche del raddoppiarsi del numero dei versi nella sestina doppia CCCXXXII, al v. 39, cioè al suo centro: “et doppiando 'l dolor, doppia lo stile”.

Lo schema metrico di Petrarca L (ABC BAC, cddEEFeF) fu ripreso da Garcilaso de la Vega per la sua prima ecloga, che decise dell’acquisizione della canzone petrarchesca al genere bucolico, cui essa chiaramente inerisce per l’ambientazione del lamento del poeta contro uno sfondo naturale popolato di pastori e di greggi, di contadini e di armenti, e per gli esibiti riecheggiamenti e le palesi citazioni dalle ecloghe virgiliane. Per l’ecloga di Garcilaso, disponiamo della bella lettura semiologica di Cesare Segre⁷⁷, dalla quale basterà qui ritenere la distribuzione su dodici stanze rispettive dei due lamenti contrapposti a dittico dei pastori Salicio e Nemoroso, per quello che ciò significa riguardo alle corrispondenze numerologiche ricercate dalla poesia pastorale come analogie astrologiche. In Garcilaso il numero scandisce la durata e i tempi del canto, che si svolge dall’alba (st. IV, vv. 43-45 “Saliendo de las ondas encendido, / rayaba de los montes en altura / el sol, cuando Salicio [...]”) al tramonto (st. XXX, vv. 408-413 “Nunca pusieran fin al triste lloro / los pastores, ni fueran acabadas / las canciones que sólo el monte oía / si mirando las nubes coloradas, / al tramontar del sol bordadas de oro, / no vieran que era ya pasado el dia”). E la riproduzione dello schema, come la ripresa di spunti descrittivi e di situazioni della canzone di Petrarca, privilegiarono la fortuna di questo, tra gli altri testi del *Canzoniere*, nella poesia spagnola, specialmente in quella drammatica, che trovò prescritto nell’interpretazione già quasi atta alle scene di Garcilaso, il destino teatrale di questo componimento.

Senza Petrarca L, non avrebbe forse preso la forma che gli diede Calderón, sul bel principio di *La vida es sueño*, il lamento di Sigismondo prigioniero (a. I, vv. 102-172)⁷⁸, incentrato sul dissidio tra il soggetto sofferente e la tranquillità del mondo circostante, che

77 *Op.cit.*, pp. 161-182.

78 L’esempio calderoniano segnalato da Curtius, art. cit., p. 325, è poi riportato per intero dallo stesso, *op.cit.*, pp. 349-350, con qualche errore di stampa. Lo citerò pertanto da Calderón de la Barca, *La vita è sogno*. Edizione con testo a fronte a cura di Luisa Orioli, Milano, Bompiani, 1983, pp. 10-14.

ha il suo modello nella canzone petrarchesca. Delle sette strofe di dieci versi (*décimas*) in cui si articola il lamento, le prime due sono occupate dalla proposizione del tema, espressa in angosciati interrogativi che il personaggio rivolge al cielo (v. 103 “apurar, Cielos, pretendo [...]”) chiedendogli per quale colpa, se non per essere nato (111-112 “pues el delito mayor / del hombre es haber nacido”), egli sia condannato al suo presente stato, e perché il privilegio che tutti gli altri hanno dalla nascita non sia toccato anche a lui (119-122 “¿No nacieron los demás? / Pues si los demás nacieron, / ¿ qué privilegios tuvieron / que yo no gocé jamás?”). Seguono quattro strofe – lo stesso numero di Petrarca L – dedicate ad altrettanti stati di natura, ma nelle quali il naturalismo petrarchesco di estrazione pastorale si è trasformato, nella prospettiva trascendentale da cui Calderón guarda alla vicenda umana nel mondo, in un imagismo esemplare che ha l’assoluzetza del teorema. Perciò, anche la struttura logica e formale delle strofe è più rigida che in Petrarca.

Esse descrivono, attraverso gli esseri che vi abitano (l’uccello, l’animale predatore, il pesce), i tre elementi in cui essi godono la loro libertà (aria, terra, acqua), e la quarta è di nuovo dedicata all’elemento che è il simbolo stesso del libero trascorrere della vita, l’acqua, rappresentata nella sua pura sostanza, non più come ricettacolo di qualche essere, da un ruscello; e le strofe, a trascurare la loro identità strutturale e le riprese verbali, sono tutte legate dall’anafora. La cesura psicologica e stilistica, connessa con la comparsa del soggetto e annunciata, come in Petrarca L, dalla congiunzione⁷⁹, si pone costantemente al penultimo verso, dando alla conclusione delle strofe aspetto di ritornello, con varianti graduate nel primo dei due versi (da “alma” a “instinto” a “albedrío” a “vida”), che riassumono il significato concettuale di ciascun emblema naturale:

Nace el ave (1), y con las galas
que le dan belleza suma,
apenas es flor de pluma
o ramillete con alas,

79 All’opposto, nella canzone CXXXV, lo stato del poeta raffigurato per analogia con animali o cose mirabili (la fenice, la calamita, il catoblepa ecc.), viene introdotto (salvo che nella str. III, dove abbiamo l’avversativa), da avverbi o pronomi o aggettivi indicanti somiglianza.

cuando las etéreas salas
corta con velocidad,
negándose a la piedad
del nido que deja en calma;
¿y teniendo yo más alma,
tengo menos libertad?

Nace el bruto (2), y con la piel
que dibujan manchas bellas,
apenas signo es de estrellas
(gracias al docto pincel),
cuando, atrevido y cruel,
la humana necesidad
le enseña a tener crueldad,
monstruo de su laberinto;
¿y yo, con mejor instinto,
tengo menos libertad?

Nace el pez (3), que no respira,
aborts de ovas y lamas,
y apenas bajel de escamas
sobre las ondas se mira,
cuando a todas partes gira,
midiendo la inmensidad
de tanta capacidad
como le da el centro frío;
¿y yo, con más albedrío,
tengo menos libertad?

Nace el arroyo (4), culebra
que entre flores se desata,
y apenas, sierpe de plata,
entre las flores se quiebra,
cuando músico celebra
de las flores la piedad,
que le da la majestad
del campo abierto a su huída;
¿y teniendo yo más vida,
tengo menos libertad?

Infine, come aveva fatto Quevedo nella “Canción fúnebre en la muerte de don Luis Carrillo y Sotomayor”⁸⁰, riducendovi alla forma

80 In Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, pp. 318-320, n° 279.

di *Summationsschema* complicato da *rapportatio* la canzone delle visioni di Petrarca (*Canzoniere*, CCCXXIII), l'ultima strofa, che riprende il vano interrogare delle prime due, si conclude sommando con addizione retrograda i sostantivi tematici (il primo in una variante metaforica) delle quattro precedenti:

En llegando a esta pasión,
un volcán, un Etna hecho,
quisiera arrancar del pecho
pedazos del corazón:
¿Qué ley, justicia o razón
negar a los hombres sabe
privilegio tan suave,
excepción tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal (4),
a un pez (3), a un bruto (2) y a un ave (1)?⁸¹

Il lamento, che in Petrarca si svolge ancora entro l'orizzonte bucolico del *locus amoenus* (cui egli aveva già aggiunto il mare, lo stesso, si direbbe, che cinge l'isola di Lesbo, teatro degli amori di Dafni e Cloe, o che getta il naufrago sulle rive del paradiso pastorale delle *Soledades* di Góngora), si colloca, in Calderón, al centro di un universo quasi ostile nella sua ferrea geometria, e in cui l'eccezione scandalosa dell'uomo sofferente che si fronteggia con i puri simboli della vita in tutte le forme possibili, induce nel protagonista un senso di solitudine ontologica. L'uno, l'individuo, si contrappone radicalmente all'armonia quaternaria del tutto, rappresentata dalle quattro strofe centrali secondo una numerologia conforme alla teoria dei

81 Per le fonti di alcune immagini di questo lamento, cfr. Joseph G. Fucilla, “Riflessi dell’‘Adone’ di G.B. Marino nelle poesie di Quevedo”, *Romania. Scritti offerti a Francesco Piccolo nel suo LXX compleanno*, Napoli, Armani, 1962, p. 287. Per l’“arroyo [...] sierpe de plata” si può ricordare anche il son. “Ancor di ghiaccio al piè catene algenti” di Francesco Durante (XVI-XVII sec.), v. 12: “strisciando angue di vetro il rio gelato” (in *Opere scelte* di Giovan Battista Marino e dei Marinisti, a cura di Giovanni Getto, II, *I Marinisti*, Torino, UTET, 1970, p. 183). Il lamento di Sigismundo è ripreso concettualmente e formalmente nel lamento di Irene ne *Las cadenas del demonio*, Jornada I, escena II (in *Don Pedro Calderón de la Barca, Comedias*, III, Madrid 1945, p. 531 [“Biblioteca de autores españoles”, XII]), da aggiungersi agli altri esempi calderoniani prodotti da Curtius, art. cit., pp. 325-327.

quattro elementi, che è alla base della concezione del mondo fisico in Calderón, ed è operante anche ai livelli formali della sua poesia⁸². Nel lamento di Sigismundo, l'idea della totalità si concreta figuratamente nell'artificio del *Summationsschema*.

Che esso sia simbolo di armonia e di totalità, è evidente dallo schema matematico che esso imita e dalla sua applicazione preferenziale ai due temi naturalistici del paesaggio, con gli elementi connessi della flora e della fauna, e della bellezza femminile⁸³, che si trovano congiunti in “À une jeune femme” di Victor Hugo⁸⁴:

Pour qu'atteignant au but où tout doit s'élever,
Chaque chose ici-bas prenne un attrait suprême,
Pour que la fleur embaume et pour que la vierge aime,
Pour que, puisant la vie au grand centre commun,
La corolle ait une âme et la femme un parfum,
Sous le soleil qui luit, sous l'amour qui fascine,
Il faut, fleur de beauté, tenir par la racine,
L'une au mond idéal, l'autre au mond réel,
Les roses à la terre et les femmes au ciel.

(vv. 36-44)

- 82 Cfr. Edward M. Wilson, “The four Elements in the Imagery of Calderón”, *Modern Language Review*, XXX, 1936, pp. 34-47. Per la simbologia astratta e trascendentale di Calderón, cfr. anche Alice M. Pollin, “‘Cithara Iesu’: la apoteosis de la música en ‘El divino Orfeo’ de Calderón”, *Homenaje a Casalduero, crítica y poesía, ofrecido por sus amigos y discípulos*, al cuidado de Rizel Pincus Sigele y Gonzalo Sobejano, Madrid, Gredos, 1972, pp. 419-431. I quattro elementi, nelle loro incarnazioni mitologiche, sono convocati in Petrarca XLI per la descrizione della tempesta alla partenza di Laura. In Calderón, venendo a mancare per ovvie ragioni l'elemento fuoco (in cui vivrebbe soltanto la favolosa salamandra), il vuoto è supplito con la ripetizione dell'elemento acqueo.
- 83 Cfr., tra gli esempi adunati da Joseph G. Fucilla, “A Rhetorical Pattern”, cit., le pp. 24, 27-28, 31, 32, 35, 38, 42, per gli elementi naturali, e le pp. 32-33, 35, 36-39, 44, 47, per la bellezza (o la durezza) della donna.
- 84 *Les rayons et les ombres*, XXVIII, in Victor Hugo, *op.cit.*, I, pp. 1087-1088. In età romantica, una sorta di *Summationsschema* in forma di ritornello, che varia la posizione degli elementi lungo le strofe per poi ripeterli in fila nell'ultima, si trova in “Nachts in der Kajüte” di Heine (in Heinrich Heine, *Buch der Lieder*, herausgegeben von Eberhard Galley, Frankfurt am Main, Insel, 1975, p. 200).

Questi versi, dove il tutto (“tout”) è visto come una pluralità (“chaque chose”) che tende a un unico fine (“au but”) irradiandosi da un centro comune (“grand centre commun”), sono la conclusione concettuale, espressa in modo molto didattico, della descrizione della rosa appuntata al seno della fanciulla, che occupa la poesia quasi per intero. Non ci si stupirà se questa rosa, creata da Dio come un olezzante microcosmo nato dalla collaborazione di tutta la natura, ci venga rappresentata con una formula che è un’interpretazione tutta personale del *Summationsschema*, connesso con i quattro elementi che compongono il mondo. Al contrario dello schema canonico, la disseminazione dei termini tematici non è verticale, ma pervasiva, e le loro ricorrenze avvengono non per identità ma per continue mutazioni in ogni parte del testo, perché, nella divina alchimia, il tutto e la parte si corrispondono e si identificano. Tuttavia rimane, dello schema additivo, la ricapitolazione finale. Tutti gli elementi naturali concorrono alla creazione del profumo della rosa (vv. 10-11) che, come l’incenso, è intermediario tra la terra e il cielo laico della bellezza femminile (vv. 8-9), mentre attraverso le radici attinge il suo vigore dal seno più profondo della terra (vv. 11-14). Siamo dunque collocati al centro della circonferenza universale e perciò l’enumerazione ruota intorno a quel centro e lascia le sue tracce dappertutto, fino ai vv. 26-30, dove tutti gli elementi sono ripetuti per l’ultima volta. Le riprese interessano le categorie (acqua, aria, terra, fuoco) e non le parole, perciò i numeri che contrassegnano i termini significativi indicano l’area semantica rispettiva, entro la quale Hugo, ‘per associazione d’idee’, opera spostamenti di tipo metonimico, per lo più da contenente a contenuto: così da 14 “terre” derivano 10 “verdure”, 22 “forêt” ecc.; da 10 “air”, 19 “fumée” e “vapeur”, ecc. Ed è anche da avvertire che alcuni fenomeni naturali partecipano di più categorie alla volta (per esempio 19 “vapeur” che interessa sia l’aria che l’acqua); nella numerazione si è privilegiata la determinazione locale in cui il fenomeno avviene (*nell’aria*):

— Dieu fait l’odeur des roses
Comme il fait un abîme, avec autant de choses.
Celle-ci, qui se meurt sur votre sein charmant,
N’aurait pas ce parfum qui monte doucement
Comme un encens divin vers votre beauté pure,
Si sa tige, parmi l’eau (1), l’air (2) et la verdure (3),

Dans la création prenant sa part de tout,
 N'avait profondément plongé par quelque bout,
 Pauvre et fragile fleur pour tous les vents (2) béante,
 Au sein mystérieux de la terre (3) géante.
 Là, par un lent travail que Dieu lui seul connaît,
 Fraîcheur du flot (1) qui court, blancheur du jour (2) qui naît,
 Souffle de ce qui coule (1), ou vegète (3), ou se traîne (3),
 L'esprit de ce qui vit dans la nuit souterraine (3),
 Fumée (2), onde (1), vapeur (2), de loin comme de près,
 — Non sans faire avec tout des échanges secrets, —
 Elle a dérobé tout, son calme à l'antre (3) sombre,
 Au diamant sa flamme (4), à la forêt (3) son ombre,
 Et peut-être, qui sait? sur l'aile du matin
 Quelque ineffable haleine (2) à l'océan (1) lointain!
 Et, vivant alambique que Dieu lui-même forme,
 Où filtre et se répand la terre (3), vase énorme,
 Avec les bois (3), les champs (3), les nuages (2), les eaux (1),
 Et l'air (2) tout pénétré des chansons des oiseaux,
 La racine, humble, obscure, au travail résignée,
 Pour la superbe fleur par le soleil (4) baignée,
 A, sans en rien garder, fait ce parfum si doux,
 Qui vient si mollement de la nature à vous,
 Qui vous charme, et se mêle à votre esprit, madame,
 Car l'âme d'une fleur parle au cœur d'une femme.

(vv. 5-34)

L'idea di unità complessa, sottesa a tutto il discorso che, più che descrivere, sembra imitare la creazione del profumo della rosa dal caos primigenio degli elementi disparati, si impone, come ordine realizzato dalla rosa creata, nella ricapitolazione finale dei vv. 26-30. Nella parte enumerativa, la fitta rete di rimandi, che fluttuano e sono irriducibili a uno schema, denotando la mobilità degli elementi non ancora assoggettati all'ordine cui cospirano, si avvicina al tipo dell'enumerazione caotica studiato da Spitzer⁸⁵. Non c'è dubbio che quest'ultima abbia un'affinità, almeno ideologica, col *Summations-schema*, per la “reductio ad unum” della diversità, che simboleggiano

85 Leo Spitzer, “La enumeración caótica en la poesía moderna” [trad. sp. di Raimundo Lida], *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, Gredos, 1968, p. 263 n. 22 e alla p. sg., dove distingue tra la enumerazione “abierta” prevalente nella poesia moderna, e quella “cerrada” del *Summationsschema* e della visione del mondo di Claudel.

entrambi, e solo il secondo formalizza geometricamente nelle proprie strutture. Tra le due figure intercorre appunto soltanto una diversità di strutture: la forma aperta e seriale dell'enumerazione caotica, che fa di essa un regesto del mondo virtualmente esaustivo, e la forma chiusa e spazializzata del *Summationsschema*, che si ritaglia un suo ordine nel caos. Ma il nucleo ideale dei due procedimenti è lo stesso, come può vedersi nella poesia di Gerard Manley Hopkins, "Pied Beauty".

L'enumerazione dei quattro elementi, distribuiti su quattro versi: 2, l'aria simboleggiata dal cielo, ma paragonata con qualcosa di terrestre come le vacche pezzate (e cfr. il v. 5); 3, l'acqua, in cui nuota la trota; 4, il fuoco, accostato a qualcosa di aereo come le ali dei fringuelli; 5, la terra, rappresentata dai campi arati, sfocia nell'apparente casualità e nel disordine del mondo (vv. 6-7), i cui aspetti discordanti si assommano (v. 9) in tre coppie di aggettivi ("swift"- "slow", "sweet"- "sour", "adazzle"- "dim"), di significato opposto ma tra loro consonanti, perché esprimono le qualità diverse di ciò che si è venuti enumerando e che, dissonante all'apparenza, tende invece all'Uno (11 "Him", che riprende circolarmente 1 "God"), dove tutti gli opposti si conciliano⁸⁶:

Del *Summationsschema*, che in Hugo e in Hopkins ha perduto la propria identità di figura, rimane tuttavia operante lo schema concet-

86 Cfr. quanto osserva Laura Barile, "Sparviero o procellaria? Una versione di Montale da Hopkins", *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno editrice, 1985, II, p. 816; di lì (p. 843) riproduco la poesia di Hopkins e lì (*ibidem*) rinvio per la traduzione montaliana.

tuale implicito, connesso con l'idea di totalità che lo schema effettivo esprime tradizionalmente. Non per caso esso è uno dei pochi artifici, se non l'unico, della poesia figurata che per la sua duttilità e la sua semplicità sia sopravvissuto alle crisi attraversate dalla poesia europea nella sua storia dal Rinascimento al Romanticismo. Il che non significa che la pratica dell'artificio fosse tutta omogenea, neppure nell'età che fu di maggior splendore, per eccellenza di risultati, tra Cinque e Seicento. Anzi, il *Summationsschema*, pur senza violare la propria legge, si spinse in alcuni testi fino a negare la simbologia immanente alla propria forma. Se dalla complessa tipologia della poesia figurata si può desumere un denominatore comune, questo è senz'altro l'elemento dinamico che consente percorsi di senso in contrasto con la linearità del discorso comunicativo. In un artificio di per sé abbastanza statico come il *Summationsschema*, tale dinamica si presenta non solo come proiezione sul piano del discorso di una linea verticale e di una orizzontale intersecantesi, ma talvolta anche come tensione dialettica tra strutturazione del discorso e destrutturazione del suo significato.

Nei rari esemplari in cui anche quest'ultima circostanza si verifi chi, abbiamo quella che, magari crocianamente, possiamo chiamare poesia della poesia artificiosa, in quanto costituisce un'innovazione individuale all'interno di un procedimento fisso e ripetibile, e rientra perciò in una fenomenologia qualitativamente diversa da quella rappresentata dall'incremento di difficoltà che si ha quando lo schema sia raddoppiato mediante una serie di addendi che si prestino a un totale doppio. È, quest'ultimo, il caso, tra quelli citati (cfr. *supra*, pp. 38-39 e n. 45), del sonetto "Di produr perle Arabia non si vanti" di Luigi Groto (1577), in cui l'artificio è raddoppiato mediante l'elencazione dei figuranti delle membra muliebri ("perle", "sol", "oro", "alabastri", "avorio", "latte", "hebano", "rose"), ricapitolati nello stesso ordine negli ultimi due versi della prima terzina, e ancora, all'ultimo verso del sonetto, attraverso i figurati corrispondenti ("Denti, occhi, crin, sen, man, piè, ciglia, e labia")⁸⁷. Il raddoppia-

87 Cfr. Joseph G. Fucilla, "A Rhetorical Pattern", cit., p. 33.

mento della somma di Groto fu tenuto presente da Góngora in questo suo celebre sonetto del 1582⁸⁸:

Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido al Sol relumbra en vano,
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
de el luciente cristal tu gentil cuello;

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fué en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Con simmetria esemplarmente armonica, anche l'elencazione vi è raddoppiata. Nelle due quartine sono alternatamente elencati i figurati e i figuranti delle bellezze femminili (figurato e figurante sono invertiti al v. 8):

vv.	1 cabello	(1)	2 oro	(1)
	4 frente	(2)	4 lilio	(2)
	5 labio	(3)	6 clavel	(3)
	8 cristal	(4)	8 cuello	(4).

Al v. 9 sono ricapitolati, con “retrogradatio cruciata” (4, 1, 3, 2), i figurati: “goza cuello, cabello, labio y frente”, e al v. 11 i figuranti nell’ordine originario (ciò che crea un’evidente sfasatura nei loro rapporti): “oro, lilio, clavel, cristal luciente”. Attraverso il passaggio intermedio del v. 12 – dove, nei colori squallidi della “plata” e della “viola troncada” impallidisce l’“oro” dei capelli e illividiscono il bianco del “lilio” e del “cristal”, e il rosso del “clavel” – nell’ultimo verso del sonetto avviene il capovolgimento in cui consiste l’apporto originale di Góngora alla formula del *Summationsschema*. I figuranti

88 In Joseph G. Fucilla, “A Rhetorical Pattern”, cit., p. 45; ma cito il testo da Luis de Góngora y Argote, *Obras completas. Recopilación, prólogo y notas* de Juan y Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1943, p. 384, n° 228.

vi sono infatti ricapitolati, non attraverso la consueta ripresa verbale, ma con gli equivalenti della loro metamorfosi mortuaria: quattro elementi che negano la bianchezza e lo splendore celebrati negli elenchi, e che viceversa rappresentano il loro rovescio funebre, più un quinto che comprende, annullandoli, tutti i precedenti, il *nada*: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”⁸⁹. In questo modo la somma finale che pure, formalmente, sussiste, non significa più il totale, ma la sottrazione degli addendi, lo zero. Da simbolo di compiuta totalità, lo schema additivo diviene dunque simbolo della caducità e della morte; o meglio, la caducità e la morte affermate dal sonetto sono riconfermate dalla figura del suo artificio.

In un altro caso, la distruzione del primitivo significato simbolico dello schema risulta dal suo intrecciarsi con la figura retorica della *correctio*⁹⁰, per cui la serie positiva e relativa delle predicationi viene via via contraddetta e negata. Questa figura, attraverso il rifiuto delle parole comporta l'affermazione della loro inadeguatezza rispetto alla realtà che esse pretendono di designare, e può giungere fino a rappresentare la dissoluzione stessa della realtà sensibile⁹¹. Si tratta del “Sonnet über die augen der Astree” compreso nella *Schäfferey von der Nimfen Hercinie* (1630) di Martin Opitz⁹²:

- 89 Un'analogia gradazione discendente è in *Epigrammaton* I 70 (“Echo loquitur”) di Sannazaro: “Vidi, arsi, flevi, tristemque (heu fata) repulsam Spreta tuli: sum nunc vox, sonus, aura, nihil” (in *Actii Sinceri Sannazarii patricii neapolitani Opera, latine scripta. Ex secundis curis Jani Broukhusii, etc., Amstelaedami, Apud Viduam Gerardi onder de Linden, 1728*, p. 223). Il sonetto gongorino fu imitato da Lope nel son. “El humo que formó cuerpo fingido”, inserito ne *La discreta venganza*, che ricapitola così: “tiene polvo, humo, nada, viento y sombra” (in *Lope de Vega, Poesías. Edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Barcelona, Bruguera, 1982*, p. 288, n° 161).
- 90 Vedine la definizione in Heinrich Lausberg, *op.cit.*, pp. 206-209, § 384.
- 91 Si veda la *correctio* di alcuni versi di Salinas interpretati in tal senso da Leo Spitzer, “El conceptismo interior de Pedro Salinas”, *Lingüística e Historia Literaria*, cit., p. 199 n. 4 a p. 201.
- 92 Cito dall'edizione a cura di Peter Rusterholz, Stuttgart, Reclam, 1969, p. 58. Se ho ben visto, il sonetto di Opitz non dipende da un originale di d'Urfé (la cui *Astrée* ho consultato nell'edizione di Rouen, cit. sotto, del 1646-47); mi è rimasta d'altronde inaccessibile la dissertazione di Königsberg, di Alfred Hübner, *Das erste deutsche Schäferidyll und seine Quellen* (1910). Un tipo assai imperfetto di *Summationsschema* è nel sonetto “Enfin ce long hyver a

Diss sindt die augen: was? die götter; sie gewinnen
Der helden krafft vndt muth mitt jhrer schönheit macht:
Nicht götter; himmel mehr; dann jhrer farbe pracht
Ist himmelblaw / jhr lauff ist über menschen sinnen:

Nicht himmel; sonnen selbst / die also blenden können
Dass wir vmb mittagszeit nur sehen lauter nacht:
Nicht sonnen; sondern plitz / der schnell vndt vnbedacht
Herab schlegt wann es ie zue donnern wil beginnen.

Doch keines: götter nicht / die böses nie begehen;
Nicht himmel / dann der lauff des himmels wancket nicht;
Nicht sonnen / dann es ist nur einer Sonne liecht;

Plitz auch nicht / weil kein plitz so lange kan bestehen:
Iedennoch siehet sie des volckes blinder wahn
Für himmel / sonnen / plitz vndt götter selber an.

Il sonetto verte tutto sui figuranti possibili degli occhi di una donna, che si sviluppano in cerchi concentrici intorno al loro figurato percorrendo una gradazione negativa, in cui ogni elemento annulla e supera il precedente attraverso il suo rifiuto⁹³. Dal v. 1 “augen” abbiamo: 1 “götter” (1) - 3 “nicht götter”, 3 “himmel” (2) - 5 “nicht

calmé ses orages” (*La conclusion et dernière partie d’Astrée, où par plusieurs histoires, & souz personnes de Bergers, & d’autres, sont deduits les divers effets de l’honnête Amitié*. Composée sur les vrais Memoires de feu M^{re} Honoré d’Urfé. Par le S^r Baro. Reveuë & corrigée en cette dernière Edition. Et enrichie de Figures en taille douce, Imprimée à Roüen, & se vend à Paris, Chez Augustin Courbé, au Palais, dans la petite Salle, à la Palme, 1647, p. 305).

93 Una formulazione diversa (il paragone è rifiutato in partenza) della medesima inadeguatezza è in Ronsard, *Sonnets pour Hélène*, II 15: “Je ne veux comparer tes beautez à la Lune: La Lune est inconstante, et ton vouloir n'est qu'un. Encor moins au Soleil: le Soleil est commun, Commune est sa lumière, et tu n'es pas commune, etc.” (nell'ed. Gustave Cohen, cit., I, pp. 248-249), che Opitz tradusse in tedesco (cfr. Günther Weydt, “Nachahmung und Schöpfung bei Opitz. Die frühen Sonette und das Werk der Veronica Gambara”, *Euphorion*, L, 1956, p. 20). Ma il modello strutturale del sonetto della Schäfferey è forse da individuarsi nella serie di interrogazioni e negazioni della quarta delle citate (*supra*, n. 45) elegie di Groto per la Volta (vv. 5-42): “Forte una est Charitum? non est, quia membra pudica Aspicere, excepto coniuge, nemo potest. Forte est Cirene? non est, quia non colit amnes. Nais? nec Nais. non vada fontis alunt, etc.” (ed. cit., pp. 206-207).

himmel”, 5 “sonnen” (3) - 7 “nicht sonnen”, 7 “plitz” (4). Ogni affermazione provvisoria è motivata in base alle qualità che identificano figurato e figuranti (vv. 1-2, la forza, 3-4 il colore, 5-6 lo splendore, 7-8 la rapidità). Ai vv. 9-12, riprendendo nell’ordine tutti i termini al negativo, si danno le ragioni di tutte le negazioni precedenti, in base alle qualità che oppongono il figurato ai suoi figuranti: vv. 9 malvagità-bontà, 10 instabilità-stabilità, 11 dualità-unicità, e si aggiunge (v. 12) la negazione e la motivazione (durevolezza-rapidità) dell’unico elemento (“plitz”) che non era stato rinnegato nella prima enumerazione. Infine, previa l’indicazione metaletteraria del v. 13, tutti e quattro i figuranti, nell’ordine 2, 3, 4, 1, sono riepilogati nell’ultimo verso. Quella negazione del totale della somma, che in Góngora era prodotta dallo stesso meccanismo del *Summationsschema*, che scivolava dal campo semantico della bellezza a quello della morte, qui viene invece resa esplicita da una dichiarazione demistificante, che avverte che i figuranti stanno tutti per qualcosa che non corrisponde loro nella realtà, ma che è soltanto frutto dell’illusione umana e della follia: “Iedennoch siehet sie des volckes blinder wahn Für himmel / sonnen / plitz vndt götter selber an”. Ma l’elenco dei figuranti continuamente contraddetti dalla *correctio* e il deludente epilogo, riescono ugualmente bene a sancire la crisi della totale dicibilità del reale rappresentata dallo schema additivo, che qui non può che concludersi con la fredda constatazione della natura puramente convenzionale della poesia.

Résumé

Après avoir montré le caractère ingénieux de la poésie pastorale de Sannazaro à Sidney, cet essai se propose, dans sa deuxième partie, de retracer dès son origine l’histoire d’un artifice fréquemment employé dans la bucolique: ce que Curtius a nommé le *Summationsschema*. Les études précédentes (de Dámaso Alonso, Joseph G. Fucilla et de Giovanni Pozzi) ont déjà repéré les premiers exemples du schéma dans certaines épigrammes de l’*Anthologie grecque*. Ainsi la question se posait de savoir lequel des genres de la rhétorique ancienne pourrait autoriser une telle figure du discours. On a pu identifier ce genre dans le style précieux du

genus Asianum, présent notamment dans la bucolique grecque, de Théocrite à Longus. Une dernière partie de l'étude est consacrée à l'examen des formes proches du *Summationsschema*, telles la sextine et certaines chansons de Pétrarque. L'attention est portée enfin sur le symbolisme de la totalité que le schéma représente surtout chez Calderón et, dans une formulation moins rigoureuse, chez Hugo et Hopkins. Les possibilités de transformation de ce symbolisme sont aussi étudiées d'après deux sonnets de Góngora et de Opitz.

