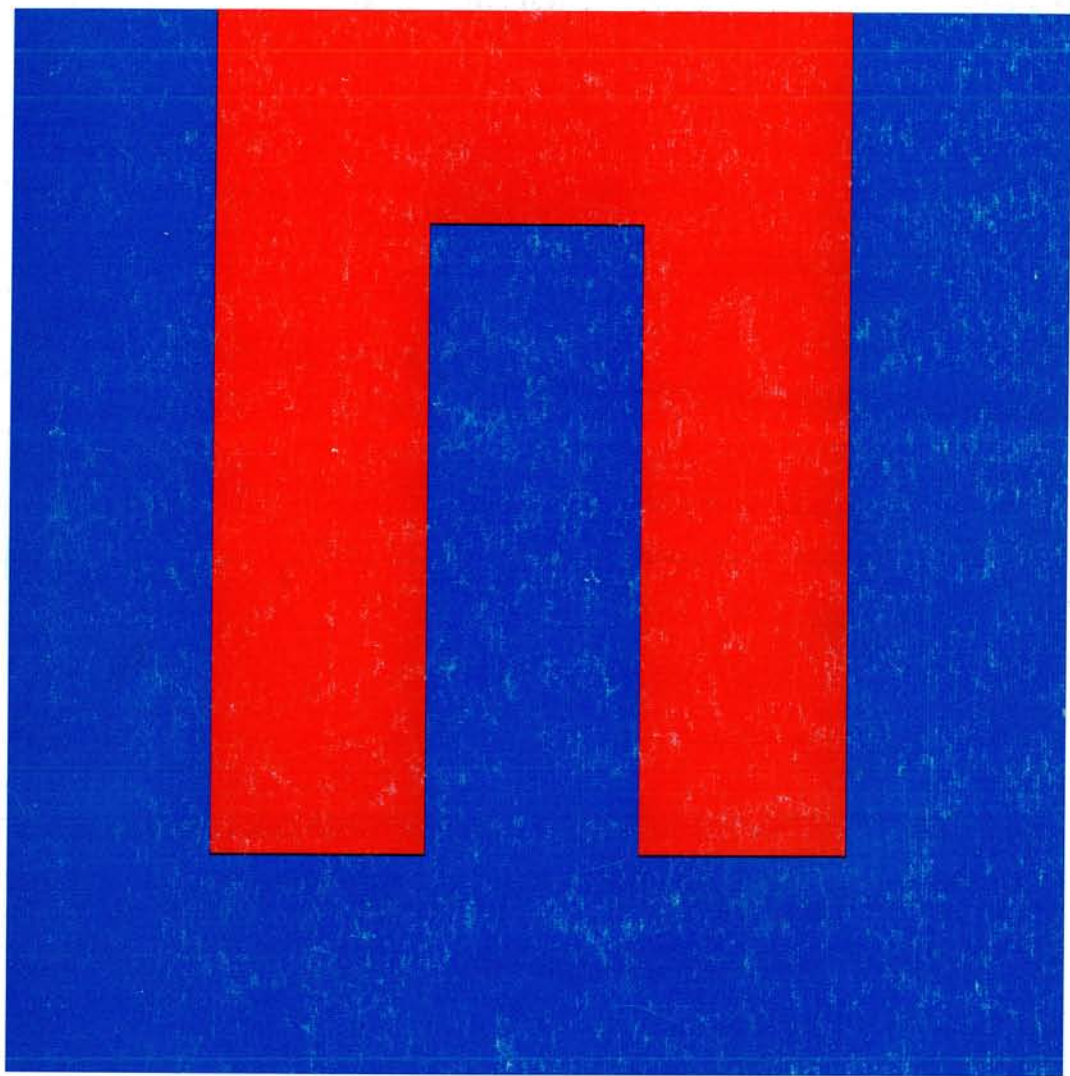


PASSAGGI



(materiali di economia)

PASSAGGI

(materiali di economia)

Direttore

Giancarlo Pocetta

Comitato di redazione

Giorgio Armillei
(vice direttore esecutivo)
Silvana Casagrande
Daniela Cecchetti
Giuseppe Croce
Cristina Cuccuini
Valeria De Bonis
Luca Diotallevi
(direttore responsabile)
Donatella Montini
Francesca Olivieri
Tania Pulcini
Patrizia Rucireta

Direzione e redazione

largo Banderari 1
05100 Terni
tel. 0744-453286

Amministrazione

via XI Febbraio, 4
05100 Terni
tel. 0744-407165

Nuova Editoriale
Soc. Cooperativa a r.l.

Progetto Grafico

Tomaso Bastianelli
(Studio a/BNV)

Fotocomposizione e stampa

Arti Grafiche Celori
Via Maestri del Lavoro, 47
tel. 0744/813513
fax 0744/813029

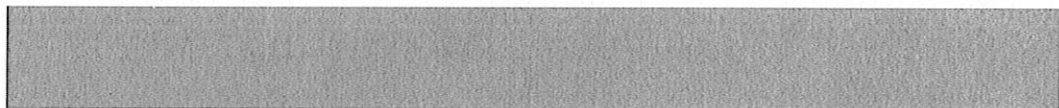
Abbonamento annuo

per il 1995
Lire 45.000
da versare sul cc/p.
n. 11765054
intestato a: PASSAGGI
Largo Banderari, 1
05100 Terni

Questo numero è stato
chiuso in redazione il
29 giugno 1994

Prezzo di un numero

L. 12.000
Arretrato
L. 15.000

**Profili autrici e autori.**

LUCIO CONTI si è laureato in Economia e Commercio presso l'Università di Roma "La Sapienza". GIUSEPPE CROCE è dottore di ricerca in Economia politica. CRISTINA CUCCUINI è specialista in Psichiatria. VALERIA DE BONIS è dottore di ricerca in Economia e ricercatrice presso l'Università di Roma "La Sapienza". LUCA DIOTALLEVI, ricercatore sociale, collabora con il CENSIS. GUIDO FIORETTI è dottorando in Economia politica presso l'Università di Roma "La Sapienza". MICHELE STANCO è dottore di ricerca in Anglistica. Attualmente sta conducendo una ricerca sulla poetica della rappresentazione storica nel dramma elisabettiano.

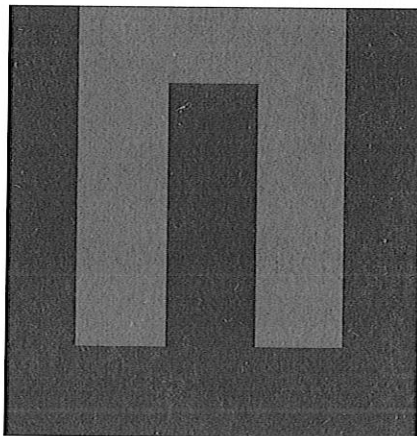
PASSAGGI

Rivista Scientifica
dell'Istituto di Studi
Teologici e Sociali

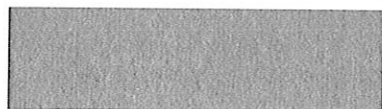
Registrato Presso il
Tribunale di Terni
al nr. 6/87

Periodicità quadrimestrale

Numero 3
Anno settimo
dicembre 1993



(materiali di economia)

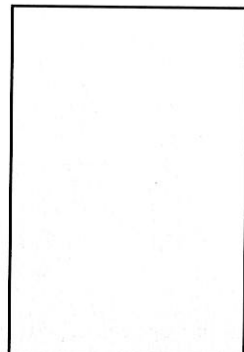
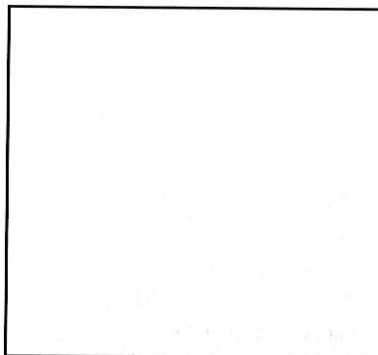
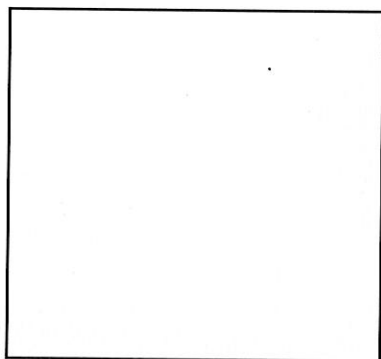


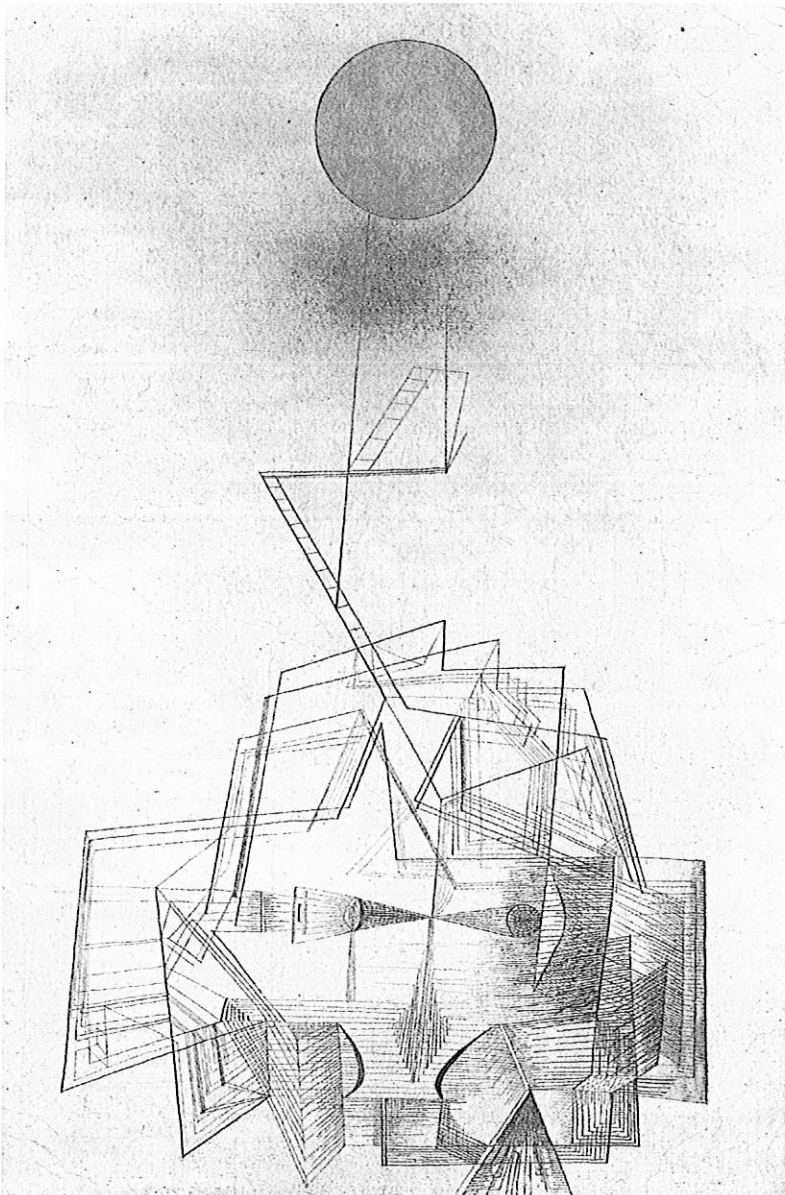
PASSAGGI/Monografia

	5	Introduzione.
Valeria De Bonis	8	Unificazione tedesca e sistema monetario europeo.
Giuseppe Croce	19	Politiche attive prossime future?
Guido Fioretti	38	L'incertezza in economia.
Lucio Conti	51	Aspetti strategici e strutturali della comunicazione interna d'impresa.
Luca Diotallevi	65	La situazione socio-economica locale e le sue prospettive di sviluppo. Convergenze e divergenze tra le forze sociali ternane.

PAS/Saggi

Cristina Cucuini	94	Note sul concetto di simbolo in Jung.
Michele Stanco	103	Teoria, norma e canone poetico in <i>The Arte of English poesie</i> (1589) di George Puttenham.





P. KLEE - *Limiti della Ragione* (1927)

Introduzione.

La parte monografica di questo numero della rivista non propone una riflessione a più voci su un tema comune, ma si limita a raccogliere saggi che pur provenendo da aree disciplinari contigue, hanno ad oggetto questioni tra loro molto distanti. Si tratta di contributi che rappresentano il risultato del lavoro di ricerca svolto autonomamente dagli autori e che la redazione ha preferito presentare riuniti.

Questa scelta risponde all'esigenza di pubblicare in tempi sufficientemente rapidi alcuni saggi che intervengono su questioni di attualità, come il processo di unificazione europea, il dibattito in materia di politiche del lavoro, la ricognizione di alcuni presupposti dello sviluppo economico locale. Insieme a questi, si presentano altri saggi, di cui uno rappresenta un'indagine sulla nuova struttura comunicativa interna alle imprese ed un altro mette in luce i significati e le difficoltà insite nel concetto di incertezza nella teoria economica.

Tuttavia, la presentazione congiunta di saggi così diversi per oggetto e dislocazione nel territorio vasto delle scienze sociali ed economiche, offre anche lo spunto per altre considerazioni e richiama alcune domande di fondo. Sul significato e le implicazioni dell'assumere come oggetto di analisi scientifica la realtà sociale, sul rapporto tra teorie e dati, sull'organizzazione della ricerca e la divisione del lavoro tra diverse competenze. Si tratta di domande che attraversano

più o meno rumorosamente i diversi ambienti di ricerca, non di rado creando smarrimenti e tensioni che faticano a trovare sedi adeguate di esplicitazione e approfondimento, anche in ambito accademico, pur costituendo sicuramente occasioni formative di non poco conto per quanti -scienziati sociali, economisti, ricercatori- sarebbe bene avessero consapevolezza dei ferri del loro mestiere. Tutto ciò, evidentemente, finisce per suggerire anche ipotesi di lavoro futuro per PASSAGGI, che potrebbe utilmente mettere in programma un numero su alcune delle questioni che qui si sono evocate.

Venendo ai saggi qui presentati, i primi due intervengono su questioni oggi in primo piano nel dibattito di politica economica. Il primo, di Valeria De Bonis, entra nel merito delle implicazioni del processo di unificazione europea, evidenziando costi e benefici delle diverse soluzioni ipotizzabili. Alla luce delle vicende recenti del sistema monetario europeo è oggi ancor più evidente quale peso giocheranno le scelte in tema di tassi di cambio, politiche monetarie e di bilancio nel disegno del futuro economico e politico dell'Europa. Il secondo, di Giuseppe Croce, approfondisce la questione delle politiche attive del lavoro, recentemente evocata in più occasioni a proposito della riforma dell'intervento pubblico nel mercato del lavoro nei paesi industriali avanzati, oggi alle prese con problemi di disoccupazione nuovi rispetto al passato. Da un punto di vista propositivo, il saggio evidenzia alcuni elementi sulla cui base è possibile ritenere opportuno un rafforzamento della politica attiva nel nostro paese.

Il terzo saggio, di Guido Fioretti, si pone decisamente a livello di teoria economica, più precisamente su una delle sue frontiere, quella dell'incertezza, dalla quale è possibile cogliere un originale sguardo d'insieme del pensiero economico. L'incertezza appare come una realtà tutt'altro che secondaria e scontata nei suoi significati all'interno di una impostazione che riconosca alla scienza economica carattere storico e perciò non riducibile ad oggetto regolato da leggi immutabili secondo il modello newtoniano cui si sono ispirate importanti scuole di pensiero.

Il quarto saggio, di Lucio Conti, si situa nell'ambito dell'organizzazione aziendale, facendo luce sui diversi modelli di comunicazione interna alle imprese e sulle loro implicazioni sul piano delle strategie e della struttura aziendale. Il punto di vista da cui si analizza

questa realtà in evoluzione è quello della gestione delle risorse umane, attraverso cui passano le possibilità di successo delle strategie imprenditoriali e la stessa ridefinizione della realtà e della qualità del lavoro, così come alcune importanti interazioni tra l'impresa e il suo contesto socio-economico.

Infine, l'articolo di Luca Diotallevi, ricostruisce una ipotetica mappa di "divergenze" e "convergenze" sulla rappresentazione della situazione socio-economica provinciale ternana partendo dalle opinioni raccolte attraverso una sorta di *delphi* tra testimoni qualificati della "società civile" locale. La carenza di *leadership* si mostra come la *emergenza delle emergenze*.

Michele Stanco

Teoria, norma e canone poetico in *The Arte of English Poesie* (1589) di George Puttenham*

L'elaborazione di una grammatica teorico-normativa e di un canone poetico in vista della formazione del poeta di corte e della fondazione di un' "arte della poesia inglese"

"Poesie therefore may be an Art in our vulgar,
and that verie methodicall and commendable."

The Arte of English Poesie, I.ii

O. Introduzione.

Se la monumentale ed incompiuta *History of English Poetry* (in tre tomi: I, 1774; II, 1778; III, 1781) di Thomas Warton è generalmente, convenzionalmente, definita la prima storia letteraria inglese, è stato da tempo messo in luce come i primi abbozzi di una storiografia letteraria nazionale siano molto più remoti, e riconducibili almeno alla trattatistica e saggistica elisabettiana.¹

Nei testi elisabettiani di poetica è infatti possibile trovare le prime brevi sommarie ricostruzioni di una storia della poesia nazionale, spesso inserite in forma digressivo-parentetica all'interno di esposizioni teorico-normative sull'arte della poesia inglese. Ricostruzioni che, sebbene non fini a se stesse bensì miranti alla fondazione di una poetica moderna e, dunque, più vicine alla forma del catalogo edificante esemplare che non a quella di una vera e propria storiografia della poetica e del gusto, nondimeno forniscono i primi modelli alle successive storie letterarie nazionali.

In tale contesto si inserisce *The Arte of English Poesie*, uno dei

¹Un breve ma denso ragguaglio sulle basi rinascimentali (e sugli inizi medievali) della storiografia letteraria inglese è in R. WELLEK, *The Rise of English Literary History*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press 1941. Gli studi sulla critica elisabettiana, se si eccettuano edizioni sei-settecentesche di opere singole, possono dirsi originati dalla raccolta antologica ottocentesca di J. HASLEWOOD (ed., *Ancient Critical Essays upon English Poets and Poësy*, 2 voll., London, Triphook 1811-15) che includeva *The Arte of*

principali testi critici anglorinascimentali. Nell'opera, in accordo a uno schema abbastanza diffuso nella critica elisabettiana², la formulazione di un primo modello di storiografia e canone poetico si lega alla definizione teorica e all'orientamento regolistico-normativo della poesia. Si tenterà, pertanto, di esaminare come la teoria generale della poesia e le proposte normative e canonizzanti concorrano parallelamente e complementariamente alla fondazione di un'arte della poesia inglese moderna attraverso la mediazione fondamentale del *courtly maker* o poeta di corte alla cui istruzione l'opera è prevalentemente finalizzata.

The Arte of English Poesie, ancorché verosimilmente abbozzata verso la fine degli anni '60, fu pubblicata anonima, con revisioni ed aggiunte varie, solo nel 1589 dall'editore Richard Field. La paternità, com'è noto, è stata generalmente attribuita a George Puttenham.³

L'opera si compone di tre libri (I: "Of Poets and Poesie"; II: "Of Proportion Poetical"; III: "Of Ornament"). La stessa ripartizione della materia poetologica risulta criticamente rilevante, dal momento che il secondo e il terzo libro sono dedicati a quelli che l'autore ritiene essere i due modi dell'ornamento poetico: la prosodia e le figure retoriche. L'*Arte* può essere definita come trattato elisabettiano di poetologia: trattato, in relazione alla pertinenza 'generica', per la sistematicità espositiva e la coesione dell'articolazione interna (di fatto, le frequenti 'pause' aneddotiche non spezzano propriamente la linea riflessiva); elisabettiano, per ovvi motivi cronologici e, conseguentemente, culturali (bisogna, però, mettere in rilievo che l'interesse critico dell'autore è rivolto, in prevalenza, alla lirica pre-elisabettiana); di poetologia, in relazione all'oggetto del discorso (anche se è necessario precisare che le riflessioni dell'autore trascendono comunque ampiamente l'ambito poetologico). Tale definizione, solo apparentemente pleonastica, risulterà assai utile a delineare le caratteristiche dell'opera, a partire dal genere discorsivo di appartenenza.⁴

Tra i maggiori problemi critici sollevati dall'*Arte of English Poesie* v'è quello della datazione. Problema fondamentale in relazione sia - in generale - a un tentativo di ricostruzione storiografica del farsi di una trattatistica e saggistica poetologica nell'età elisabettiana e dei suoi rapporti con la poesia, sia - in particolare - a una lettura

English Poesie con *Partheniades* nel primo tomo, e nel secondo i trattati, i saggi, le lettere di Gascoigne, Harvey, Spenser, K. James, Webbe, Harington, Meres, Campion, Daniel, Bolton. Raccolta indubbiamente importante - indipendentemente da qualsiasi valutazione sull'introduzione critica e sui criteri filologici - perché mette in luce l'esistenza stessa, prima d'allora non ancora del tutto riconosciuta, di una tradizione critica elisabettiana. All'opera pionieristica di Haslewood fecero seguito, tra la fine del secolo e gli inizi del Novecento, gli studi critici di F.E. SCHELLING (*Poetic and Verse Criticism of the Reign of Elizabeth*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1891) e quelli più noti di J.E. SPINGARN (*A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York-London, Macmillan 1899; 2^a ed. riv. New York, Columbia University Press 1908) e G. SAINTSBURY (*A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, 3 voll., Edinburgh-London, Blackwood 1900-04), nonché l'opera critico-filologica di G.G. SMITH (ed., *Elizabethan Critical Essays*, 2 voll., London, Oxford University Press 1904).

² Si confronti, per un parallelo, il *Discourse of English Poesie* (1586) di

del disegno dell'opera stessa. G.D. Willcock e A. Walker propongono una datazione 'ampia', multistratificata delle varie parti dell'opera, dalla fine degli anni '60 alla pubblicazione (v. Appendice, *infra*).

A un attento esame del testo, stratificatosi all'interno di un arco cronologico così ampio, è possibile rilevare la presenza di due giudizi radicalmente diversi sulla poesia inglese. Così, mentre nel primo *draft* Puttenham nega l'esistenza di un' 'arte' della poesia inglese (I.iiss.) e, di conseguenza, elabora una grammatica poetologica mirante a fondare la poesia inglese in quanto 'arte',⁵ nelle interpolazioni più tarde, al contrario, riconosce alla poesia inglese il titolo di 'arte' ed anzi suggerisce un canone di poeti inglesi (I.xxxi) che, implicitamente, si affianca e si contrappone al canone di poeti classici dei capitoli precedenti (I.xi-xxx). Ancora, se nei capitoli iniziali del Libro II l'autore nega la possibilità di una metrica inglese quantitativa, tale possibilità viene al contrario ammessa - non senza un malcelato imbarazzo - nei capitoli finali dello stesso libro (xiii-xviii). Si nota, inoltre, negli strati più tardi dell'opera, un'evoluzione ed un arricchimento del gusto poetico, con l'inclusione canonizzante - accanto ai prediletti Wyatt e Surrey - di poeti attivi negli anni '70/'80 (I.xxxi e Libro III): poeti di cui, per ovvi motivi cronologici, non si faceva menzione negli strati più antichi. In particolare, lo stesso modello cortigiano di fondazione etico-estetica che caratterizza in maniera preponderante il Libro III è in gran parte estraneo agli strati più antichi. Si rivela dunque necessaria una lettura per così dire dia-cronica dell'*Arte*: una lettura, cioè, che tenga conto degli spostamenti di senso apportati dalle varie revisioni e interpolazioni, susseguitesì sino al momento della stampa.

Uno dei punti nodali degli strati più antichi dell'*Arte of English Poesie* è che la poesia di una nazione viene ad essere propriamente un' 'arte' solo se e quando sia legittimata e regolata dal discorso poetologico. Il discorso poetologico, in altri termini, stabilisce e fonda una poetica in quanto insieme di regole generanti il testo poetico.⁶ E' al discorso poetologico del teorico (o "artificer of language") che spetta la fondazione di una poetica (o "poetical science")⁷ che, nella terminologia odierna, potremmo definire generativo-trasformazionale.

William Webbe in SMITH, *op. cit.*, I, pp. 226-302. I rinvii a opere critiche elisabettiane - con l'esclusione di *The Arte of English Poesie*, per la quale v. n. 3 - sono a tale edizione.

³ Su stato del testo, datazione e paternità, cfr. la *Introduction* alla edizione critica di WILLCOCK e WALKER: GEORGE PUTTENHAM, *The Arte of English Poesie*, Cambridge at the University Press 1936. A tale edizione si rinvia per le citazioni e i riscontri pagina, per i quali si adottano le seguenti convenzioni: l'indicazione dei capitoli dei Libri II e III si riferisce alla numerazione tra parentesi quadra che, nell'edizione di Willcock e Walker, emenda, affiancandola, la numerazione originale (l'emendamento è dovuto alla presenza, nell'ed. originale, di due capitoli contrassegnati come iii nel Libro II e di due capp. xvi nel Libro III); i titoli delle opere citate dall'autore dell'*Arte* vengono riprodotti nella grafia originale, mentre sono modernizzati i nomi dei poeti; i corsivi sono miei salva diversa indicazione.

Oltre a *The Arte of English Poesie*, ci sono pervenute altre due opere attribuite a Puttenham: *Partheniades* (1581-82), una breve raccolta di poesie encomiastiche dedicate alla regina Elisabetta, e *A Justification of Queene Elizabeth in Relacion to*

L'elaborazione di una grammatica poetica ovviamente richiede una definizione teorica dello specifico poetico. Il trattato di Puttenham si conforma, sin dai primi capitoli, a tale doppio intento *teorico-normativo*: è necessario, infatti, stabilire che cosa sia la poesia ("What [...] Poesie is"), allo scopo di fondare una poetica inglese moderna, comparabile con le poetiche classiche ("That there may be an Art of our English Poesie, aswell as there is of the Latine and Greeke").⁸ In I.ii l'autore argomenta: se la poesia è un'arte del discorso, allora può esistere un'arte della poesia inglese così come è esistita un'arte della poesia greca e latina, dal momento che la lingua e lo spirito (*wit*) inglese sono non meno atti alla poesia di quanto lo fosse lo spirito e la lingua classica.

Partendo dalla premessa che la poesia è un'arte del discorso, Puttenham si propone dunque di dimostrare la possibilità di un'arte della poesia inglese. L'opera può essere considerata, nella sua linea argomentativa, un'espansione di tale entimema, corroborata da numerosi esempi storici - classici e moderni. L'inclusione di frammenti di poesia inglese (nei Libri II e III) e la rassegna storica dei poeti inglesi (I.xxxi) delineano un *canone* poetico nazionale più o meno esplicitamente contrapposto al canone classico (I.xi-xxx) e, al tempo stesso, avvalorano esemplarmente, 'testualmente', la definizione teorica e l'assetto normativo - in altri termini, la 'grammatica' poetica - proposti dall'autore.⁹

1. Teoria.

1.1. Teorie della poesia nella critica elisabettiana. Poetiche idealistiche, poetiche linguistiche: loro ascendenti.

La *teoria* della poesia proposta da Puttenham parte da una premessa fondamentale: la poesia è discorso, *utterance* (I.ii). Ciò è importante, indispensabile rilevare dal momento che nella critica elisabettiana i termini *poesie* o *poetrie* non veicolano un contenuto culturalmente definito in maniera omogenea ed univoca. *Poetiche linguistiche* come quella di Puttenham, basate su una concezione della poesia come *utterance* ovvero manifestazione linguistica, coesistono

the Affaire of Scottes (a queste opere vanno aggiunti documenti e lettere tuttora inediti). Nessuna delle due opere fu stampata durante la vita dell'autore. Mentre la seconda è attribuita a George Puttenham in due dei sette manoscritti in cui ci è giunta (un ottavo manoscritto è un semplice *transcript* settecentesco di uno dei sette), la prima è citata dall'autore dell'*Arte* come propria. E' in particolare sulle analogie dell'*Arte* e di *Partheniades* con la *Justification*, sulla cui paternità non vi sono dubbi, che Willcock e Walker attribuiscono l'*Arte* e, di conseguenza, *Partheniades* a George Puttenham. Rilevante, comunque, anche la *external evidence* di una nota privata di Sir John Harington all'editore dell'*Arte*, Richard Field, nella quale il poeta inglese si riferisce a "what is undoubtedly the *Arte* as 'Putnams book'" (WILLCOCK e WALKER, *Introduction*, cit., p. xi).

⁴ A tale proposito, si osserverà il carattere fuorviante dei titoli di talune raccolte antologiche che, sotto l'etichetta onnicomprensiva di *Critical Essays*, racchiudono, oltre ai saggi veri e propri, qualsiasi 'genere' di opera (dai trattati di teoria, alle prefazioni critiche, alle epistole, alle glosse, ecc.) avente come oggetto la poesia. Cfr., ad esempio, i

infatti con *poetiche idealistiche* come quella di Sidney, basate su una concezione della poesia come *idea* o rappresentazione mentale. Si tratta di una contrapposizione - la contrapposizione tra soggetto e testo, rappresentazione interiore ed espressione linguistica o testuale - che affonda le sue radici nell'antichità classica e che continuerà a marcare gli sviluppi del pensiero estetico-filosofico delle epoche successive (ad esempio, nella opposizione tra idealismo e formalismo in seno all'estetica novecentesca).

Sul versante delle *poetiche idealistiche*, è al ciceroniano *Orator ad M. Brutum* che è stata attribuita la mediazione fondamentale tra l'idealismo platonico, essenzialmente anti-estetico, e le successive estetiche dell'idea. E' infatti noto come per Platone l'artista imiti la realtà sensibile - il mondo del molteplice e dell'apparenza - e sia pertanto incapace di cogliere le idee, immutabili ed eterne. Cicerone, travisando o spostando il senso della riflessione platonica, nel descrivere lo spirito dell'artista abitato da una suprema forma di bellezza, riconosce in tale forma l'idea platonica. In tal modo, l'*Orator* fa da ponte tra Platone e gli sviluppi di un'estetica idealistica lontana dal platonismo genuino.¹⁰ A tale influenza va affiancata quella del complesso dottrinale pneumofantasmologico, di origine a sua volta platonica, che attribuisce una serie di fenomeni psicofisilogici - tra i quali le visioni fantasmatiche dell'artista - alla circolazione di uno spirito sottile (*pneuma*), che ha natura materiale.¹¹ Il fatto che l'idea e il fantasma - nettamente separati nei dialoghi platonici in quanto verità opposta a parvenza, ed associati a parti diverse dell'anima - possano essere stati accomunati in una teoria poetica idealistico-fantasmatica che attribuisce l'idea fantastica del poeta a una circolazione pneumatica di origine divina e/o a un "assottigliamento" dello spirito, è il risultato di evidenti contaminazioni del platonismo originale.

Sul versante opposto, delle *poetiche linguistiche*, l'elaborazione classica di tecniche ritmico-prosodiche e retoriche attinenti al piano linguistico dell'*elocutio* ha indubbiamente alimentato una concezione della poesia come discorso o espressione. Le fonti principali, da Aristotele, a Orazio (in quelli che sono gli aspetti più propriamente linguistici dell'*Arte poetica*, quegli aspetti cioè relativi all'*ars* più che all'*ingenium*), a Quintiliano sono ben note. C'è da aggiungere

titoli delle raccolte di HASLEWOOD (*Ancient Critical Essays*, cit.), SMITH (*Elizabethan Critical Essays*, cit.), ecc. Più appropriati, nella loro vaghezza 'generica', i titoli delle raccolte antologiche di L. MAGNUS (*Documents Illustrating Elizabethan Poetry*, London-New York, Routledge-Dutton 1906: dove appare chiaro che l'etichetta di *Documents* pertiene all'uso che noi facciamo delle opere elisabettiane di poetologia, non al loro valore originario) e di O.B.HARDISON JR. (*English Literary Criticism: The Renaissance*, London, Owen 1963).

⁵ Sui significati di 'natura' e 'arte' cfr. § 2.2.1., *infra*.

⁶ "But as our intent is to make this art vulgar for all English men vse, & therefore are of necessitie to set downe the principal rules therein to be obserued" (I.x, p. 24). Cfr. anche II.xv, p. 125, " & that is inough for me, seeking but to fashion an art, not to finish it", ecc.

⁷ L'espressione "artificers of language" ricorre in III.viii, p. 155; "poetical science" in III.vii, p. 155; III.xxi, p. 249, ecc.

⁸ Si tratta, rispettivamente, dei titoli dei capitoli i e ii del Libro I dell'*Arte*.

⁹ La distinzione tra 'grammatica' e 'testo' e' in Ju. M. LOTMAN (1971), *La cultura e il suo 'inse-*

per quanto riguarda l'ambito inglese - ma anche questo è stato da tempo messo in luce - che tali fonti critiche classiche vengono in gran parte assorbite attraverso la mediazione italiana.

Nella critica elisabettiana si affermano, dunque, da un lato, una concezione della poesia come «idea»; dall'altro, una concezione della poesia come «discorso». Se Puttenham sostiene che la poesia è "a skill appertaining to vtterance" (I.ii, p. 5), Sidney nella sua *Apologie for Poetrie* (1538 c., pubbl. 1595) argomenta che "the skil of the Artificer standeth in that *Idea* or fore-conceite of the work, and not in the work it selfe". Il fatto poi che all'idea poetica sia associata la forza di un "diuine *breath*" mostra il carattere pneumatico che Sidney attribuisce alla visione dell'artista.¹² E invero, la concezione sidneiana della poesia può considerarsi platonico-ciceroniana: per Sidney, nell'animo del poeta alberga l'idea della bellezza - idea interiore (o "fore-conceite") che trascende tanto la bellezza sensibile dell'oggetto della rappresentazione, quanto la bellezza della stessa rappresentazione poetica.¹³

Parallela e complementare a tale contrapposizione tra poesia come «idea» e poesia come «utterance», corre l'opposizione tra poesia come «fiction» e poesia come «verse».¹⁴ Tale opposizione ha, a sua volta, origini classiche: com'è noto, era stato Aristotele a sostenere la codifica di poesia come discorso di finzione di contro alla codifica preesistente di poesia come discorso in versi (*Poetica*, 1447a-b; 1451b; e *passim*). Ravvisare il tratto distintivo della poesia nella finzione significa considerare poetico qualsiasi contenuto discorsivo - storico non meno che fittivo - purché esposto in forma di versi. Se Puttenham sostiene una concezione di 'poesie' come verso ("speech by meeter", I.iv, p. 8), è viceversa alla finzione che Sidney attribuisce carattere di poeticità.¹⁵

La 'poesie' è dunque per gli elisabettiani «idea», ovvero «utterance»; «fiction», oppure «verse». Si può constatare come la concezione *idealistica* della poesia tenda a ravvisare nella *finzione* il tratto distintivo dell'idea poetica, mentre la concezione *linguistica* della poesia generalmente identifica nel *verso* il tratto distintivo del discorso poetico. E' possibile dunque ricavare due definizioni di 'poesia': da un lato, 'poesia' indica l'«idea fittiva»; dall'altro, il «discorso in versi». La prima definizione è sostenuta ad esempio da

gnamento' come caratteristica tipologica; tr. it. in Ju. M. LOTMAN - B.A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani e M. Marzaduri, Milano, Bompiani 1975. Cfr. anche U. ECO, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani 1975, pp. 194-95. Nell'*Arte*, come si vedrà, aspetti teorico-normativi o 'grammaticali' coesistono con aspetti canonizzanti e 'testuali'.

¹⁰ E. PANOFKY (1924), *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, tr. it. Firenze, La Nuova Italia 1952, pp. 3-24 e 99-100.

¹¹ Sulla pneumatologia cfr., in particolare, R. KLEIN (*L'immaginazione come veste dell'anima in Marsilio Ficino e Giordano Bruno; Spirito peregrino*, in *La forma e l'intelligibile*, Torino, Einaudi 1975, pp. 45-74 e 5-44, rispettivamente), G. AGAMBEN (*Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi 1977), A. GARGANO (*Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso*, Napoli, Liguori 1988).

¹² *An Apologie for Poetrie*, in SMITH, *op. cit.*, I, pp. 148-207; entrambe le citt. da p. 157: il corsivo relativo alla prima cit. è dell'a. Si noti, comunque, la presenza di alcuni elementi linguistici all'interno di una concezione sostanzialmente idealistica.

Sidney; la seconda da Puttenham (ed altri). Accanto a queste, vi è comunque almeno una terza codifica: 'poesy' per Bacone può indicare (oltre al «discorso in versi») anche il «discorso fintivo». Quest'ultima codifica, vicina a quella aristotelica, differisce evidentemente dalle altre due in quanto sposa il tratto distintivo della finzione con una concezione prettamente linguistica della poesia.¹⁶

Anche se, per ovvie esigenze di semplificazione, si sono trascurati sincretismi e commistioni varie che, di fatto, rendono le concezioni poetologiche elisabettiane molto più composite e frastagliate (sicché, ad esempio, elementi linguistici sono presenti nelle poetiche idealistiche, e viceversa)¹⁷, pure le principali definizioni elisabettiane della poesia sembrano riconducibili alle tre su delineate di: 1) «idea fintiva»; 2) «discorso in versi»; 3) «discorso fintivo». In sintesi, da una parte, dunque, *poetiche idealistiche* che vedono il tratto distintivo della poesia nel *carattere fintivo dell'idea poetica*, della rappresentazione interiore del poeta (nella quale è già l'essenza della poesia, indipendentemente dalla sua manifestazione linguistica); dall'altra, *poetiche linguistiche* che identificano il tratto distintivo della poesia o nella presenza del *verso* o nel *carattere fintivo del discorso poetico*.

Occorre anche precisare che il termine 'poesia' non indicava, come accade oggi, un genere all'interno della 'letteratura', bensì designava la letteratura *tout court* (dal momento che il termine 'letteratura' non veniva ancora usato nel senso odierno). 'Poesia', pertanto, indicava l'insieme dei testi linguistici che esibivano caratteristiche che la cultura dell'epoca riconosceva come estetiche (ad esempio, il verso o la finzione) - cioè, almeno, all'interno di una concezione linguistica della poesia. Per le poetiche idealistiche, 'poesia' stava a indicare l'idea estetica (fintiva) che era alla base del processo di produzione poetica. Dunque, stabilire cosa fosse 'poetico' equivaleva a pertinentizzare alcune caratteristiche - del discorso o dell'idea - come estetiche, ovvero a formulare *un'estetica del discorso o dell'idea*. Tale processo di delimitazione di ciò che è estetico nel discorso o nell'idea era, come si è visto, piuttosto fluido, non ben definito, e sottoposto a continue negoziazioni.

¹³ Su linee 'sidneiane' si muove il passo dell'*Orator ad Brutum*, II, 7 e ss., citato da PANOFKY (*op. cit.*, pp.9-10 e 101-02). L'estetica dell'idea ha comunque un'estensione cronologica anche post-rinascimentale i cui sviluppi restano ancora in gran parte da percorrere (la riflessione di Panofsky si ferma infatti al Rinascimento).

¹⁴ Una discussione per alcuni versi utile, anche se piuttosto parziale e unilaterale, del significato di 'poesia' nella critica elisabettiana è in W.S. HOWELL, *The Arts of Literary Criticism in Renaissance Britain: A Comprehensive View, in Poetics, Rhetoric and Logic*, Ithaca-London, Cornell University Press 1975, pp. 73-122. Howell sostiene che 'poesia' designasse, in maniera più o meno univoca, il discorso di *finzione*, ignorando così l'ampia e consolidata tradizione critico-prosodica che ravvisava invece nel *verso* la presenza della poesia.

¹⁵ SMITH, *op. cit.*, I, pp. 156-57; 184-85; e *passim*.

¹⁶ Bacone afferma che l'espressione 'poesy' "is taken in two senses, in respect of words or matter". E' evidente che sia *words* che *matter* si riferiscono a un piano linguistico (di pertinenza, rispettivamente, dell'espressione e del contenuto della lingua), non

per quanto riguarda l'ambito inglese - ma anche questo è stato da tempo messo in luce - che tali fonti critiche classiche vengono in gran parte assorbite attraverso la mediazione italiana.

Nella critica elisabettiana si affermano, dunque, da un lato, una concezione della poesia come «idea»; dall'altro, una concezione della poesia come «discorso». Se Puttenham sostiene che la poesia è «a skill appertaining to vtterance» (I.ii, p. 5), Sidney nella sua *Apologie for Poetrie* (1538 c., pubbl. 1595) argomenta che «the skil of the Artificer standeth in that *Idea* or fore-conceite of the work, and not in the work it selfe». Il fatto poi che all'idea poetica sia associata la forza di un «diuine *breath*» mostra il carattere pneumatico che Sidney attribuisce alla visione dell'artista.¹² E invero, la concezione sidneiana della poesia può considerarsi platonico-ciceroniana: per Sidney, nell'animo del poeta alberga l'idea della bellezza - idea interiore (o «fore-conceite») che trascende tanto la bellezza sensibile dell'oggetto della rappresentazione, quanto la bellezza della stessa rappresentazione poetica.¹³

Parallela e complementare a tale contrapposizione tra poesia come «idea» e poesia come «utterance», corre l'opposizione tra poesia come «fiction» e poesia come «verse».¹⁴ Tale opposizione ha, a sua volta, origini classiche: com'è noto, era stato Aristotele a sostenere la codifica di poesia come discorso di finzione di contro alla codifica preesistente di poesia come discorso in versi (*Poetica*, 1447a-b; 1451b; e *passim*). Ravvisare il tratto distintivo della poesia nella finzione significa considerare poetico qualsiasi contenuto discorsivo - storico non meno che fintivo - purché esposto in forma di versi. Se Puttenham sostiene una concezione di 'poesie' come verso («speech by meeter», I.iv, p. 8), è viceversa alla finzione che Sidney attribuisce carattere di poeticità.¹⁵

La 'poesie' è dunque per gli elisabettiani «idea», ovvero «utterance»; «fiction», oppure «verse». Si può constatare come la concezione *idealistica* della poesia tenda a ravvisare nella *finzione* il tratto distintivo dell'idea poetica, mentre la concezione *linguistica* della poesia generalmente identifica nel *verso* il tratto distintivo del discorso poetico. E' possibile dunque ricavare due definizioni di 'poesia': da un lato, 'poesia' indica l'«idea fintiva»; dall'altro, il «discorso in versi». La prima definizione è sostenuta ad esempio da

gnamento' come caratteristica tipologica; tr. it. in Ju. M. LOTMAN - B.A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani e M. Marzaduri, Milano, Bompiani 1975. Cfr. anche U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani 1975, pp. 194-95. Nell'Arte, come si vedrà, aspetti teorico-normativi o 'grammaticali' coesistono con aspetti canonizzanti e 'testuali'.

¹⁰ E. PANOFKY (1924), *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, tr. it. Firenze, La Nuova Italia 1952, pp. 3-24 e 99-100.

¹¹ Sulla pneumatologia cfr., in particolare, R. KLEIN (*L'immaginazione come veste dell'anima in Marsilio Ficino e Giordano Bruno; Spirito peregrino*, in *La forma e l'intelligibile*, Torino, Einaudi 1975, pp. 45-74 e 5-44, rispettivamente), G. AGAMBEN (*Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi 1977), A. GARGANO (*Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso*, Napoli, Liguori 1988).

¹² *An Apologie for Poetrie*, in SMITH, *op. cit.*, I, pp. 148-207; entrambe le citt. da p. 157: il corsivo relativo alla prima cit. è dell'a. Si noti, comunque, la presenza di alcuni elementi linguistici all'interno di una concezione sostanzialmente idealistica.

Sidney; la seconda da Puttenham (ed altri). Accanto a queste, vi è comunque almeno una terza codifica: 'poesy' per Bacone può indicare (oltre al «discorso in versi») anche il «discorso fintivo». Quest'ultima codifica, vicina a quella aristotelica, differisce evidentemente dalle altre due in quanto sposa il tratto distintivo della finzione con una concezione prettamente linguistica della poesia.¹⁶

Anche se, per ovvie esigenze di semplificazione, si sono trascurati sincretismi e commistioni varie che, di fatto, rendono le concezioni poetologiche elisabettiane molto più composte e frastagliate (sicché, ad esempio, elementi linguistici sono presenti nelle poetiche idealistiche, e viceversa)¹⁷, pure le principali definizioni elisabettiane della poesia sembrano riconducibili alle tre su delineate di: 1) «idea fintiva»; 2) «discorso in versi»; 3) «discorso fintivo». In sintesi, da una parte, dunque, *poetiche idealistiche* che vedono il tratto distintivo della poesia nel *carattere fintivo dell'idea poetica*, della rappresentazione interiore del poeta (nella quale è già l'essenza della poesia, indipendentemente dalla sua manifestazione linguistica); dall'altra, *poetiche linguistiche* che identificano il tratto distintivo della poesia o nella presenza del *verso* o nel *carattere fintivo del discorso poetico*.

Occorre anche precisare che il termine 'poesia' non indicava, come accade oggi, un genere all'interno della 'letteratura', bensì designava la letteratura *tout court* (dal momento che il termine 'letteratura' non veniva ancora usato nel senso odierno). 'Poesia', pertanto, indicava l'insieme dei testi linguistici che esibivano caratteristiche che la cultura dell'epoca riconosceva come estetiche (ad esempio, il verso o la finzione) - cioè, almeno, all'interno di una concezione linguistica della poesia. Per le poetiche idealistiche, 'poesia' stava a indicare l'idea estetica (fintiva) che era alla base del processo di produzione poetica. Dunque, stabilire cosa fosse 'poetico' equivaleva a pertinentizzare alcune caratteristiche - del discorso o dell'idea - come estetiche, ovvero a formulare *un'estetica del discorso o dell'idea*. Tale processo di delimitazione di ciò che è estetico nel discorso o nell'idea era, come si è visto, piuttosto fluido, non ben definito, e sottoposto a continue negoziazioni.

¹³ Su linee 'sidneiane' si muove il passo dell'*Orator ad Brutum*, II, 7 e ss., citato da PANOFSKY (*op. cit.*, pp.9-10 e 101-02). L'estetica dell'idea ha comunque un'estensione cronologica anche post-rinascimentale i cui sviluppi restano ancora in gran parte da percorrere (la riflessione di Panofsky si ferma infatti al Rinascimento).

¹⁴ Una discussione per alcuni versi utile, anche se piuttosto parziale e unilaterale, del significato di 'poesia' nella critica elisabettiana è in W.S. HOWELL, *The Arts of Literary Criticism in Renaissance Britain: A Comprehensive View*, in *Poetics, Rhetoric and Logic*, Ithaca-London, Cornell University Press 1975, pp. 73-122. Howell sostiene che 'poesia' designasse, in maniera più o meno univoca, il discorso di *finzione*, ignorando così l'ampia e consolidata tradizione critico-prosodica che ravvisava invece nel *verso* la presenza della poesia.

¹⁵ SMITH, *op. cit.*, I, pp. 156-57; 184-85; e *passim*.

¹⁶ Bacone afferma che l'espressione 'poesy' "is taken in two senses, in respect of words or matter". È evidente che sia *words* che *matter* si riferiscono a un piano linguistico (di pertinenza, rispettivamente, dell'espressione e del contenuto della lingua), non

1.2. Teoria della poesia in "The Arte of English Poesie".

1.2.1. Poesia come ipersistema linguistico. Invarianti della lingua poetica: ornamento metrico-figurale.

Dei tre principali significati della 'poesia' su descritti è, dunque, il secondo, la 'poesia' come «discorso in versi», quello sostenuto dall'autore dell'*Arte* nella sua teoria poetica. Se tale definizione può essere sufficiente all'interno di una visione panoramica della critica elisabettiana, è necessario, nel passare dal panorama al primo piano, esaminare più da vicino i tratti distintivi che l'autore dell'*Arte* attribuisce al discorso poetico:

Vtterance also and language is giuen by nature to man for persvvasion of others, and aide of them selues, I meane the first abilite to speake. For speech it selfe is artificiall and made by man, and the more pleasing it is, the more it preuaileth to such purpose as it is intended for: but *speech by meeter* is a kind of vtterance, more cleanly couched and more delicate to the eare then prose is, because it is more currant and slipper vpon the tongue, and withal tunable and melodious, as a kind of Musicke, and therefore may be tearmed a musicall speech or vtterance, which cannot but please the hearer very well. Another cause is, for that it is briefer & more compendious, and easier to beare away and be retained in memorie, then that which is contained in multitude of words and full of tedious ambage and long periods. It is beside a maner of vtterance more *eloquent and rethoricall* then the ordinarie prose, which we vse in our daily talke: because it is decked and set out with all maner of fresh colours and figures, which maketh that it sooner inuegleth the iudgement of man, and carieth his opinion this way and that, whither soeuer the heart by impression of the eare shal be most affectionately bent and directed. The vtterance in prose is not of so great efficacie, because not only it is dayly vsed, and by that occasion the eare is ouergluttet with it, but is also not so voluble and slipper vpon the tong, being wide and lose, and nothing numerous, nor contriued into measures, and sounded with so gallant and harmonical accents, nor in fine allowed that figuratiue conueyance, nor so great licence in choise of words and phrases as meeter is (I. iv, p.8).

Oltre al verso, all'ornamento metrico, è l'ornamento figurale a distinguere la poesia dalla prosa. Ciò, lo si è anticipato, risulta anche chiaro dalla stessa suddivisione del trattato che, dopo una discussione generale della poesia nel Libro I, passa in rassegna i due principali

idealistico, e che la poesia può essere dunque intesa sia come discorso di finzione che come discorso in versi (*Works*, ed. J. Spedding *et al.*, 1857-74; rist. anast. Stuttgart-Bad Canstatt, Frommann 1963: vol. VI, p. 202).

¹⁷ Non è sempre agevole distinguere la concezione della 'poesia' come «idea fittiva» dalla concezione della 'poesia' come «discorso fittivo»: la concezione della finzione poetica come idea o rappresentazione interiore del poeta tende talvolta a confondersi con la concezione della finzione poetica come discorso del poeta. Inoltre, ad esempio in Sidney, l'esteticità della finzione non esclude del tutto ma semplicemente relega in secondo piano l'esteticità del verso (talora apparentemente visto come tratto poetico, talora invece ritenuto irrilevante ai fini della poesia: così, se da un lato il fatto che Talete, Empedocle e Parmenide abbiano cantato in versi la propria filosofia naturale sembra farne *ipso facto* dei poeti [p. 152], dall'altro si sostiene che "the greatest part of Poets have appavelled their poetical inuentions in that numbrous kinde of writing which is called verse: indeed but appavelled, verse being an ornament and no cause to Poetry, sith there haue beene manymost excellent Poets that neuer versified, and

“manners of exornation”, l’ornamento metrico e figurale, appunto, nei Libri II e III, rispettivamente. La differenza tra discorso poetico e discorso ordinario, come si può pure vedere, è oggetto non solo di definizione teorica ma anche di valutazione assiologica, nell’attribuzione di una superiorità estetica e, *dunque*, persuasiva, al discorso poetico. Ma di ciò si dirà poi. E’ ora opportuno esaminare la teoria generale della poesia proposta da Puttenham, per poi analizzare la specificità attribuita alla poesia inglese moderna.

Mentre Sidney considera il verso come “an ornament and no cause to poetry”, per Puttenham è proprio la “exornation” a distinguere il discorso poetico dal discorso ordinario. Per quanto riguarda la concezione generale dell’ornamento metrico-prosodico, è per noi illuminante un passo del capitolo v del Libro II, dedicato alla cesura:

the breath asketh to be now and then releued with some pause or stay more or lesse: besides that the very nature of speach (because it goeth by clauses of seuerall construction & sence) requireth some space betwixt them with intermission of sound, to th’ end they may not huddle one vpon another so rudly & so fast that th’ eare may not perceiue their difference (II.v, p. 74).

Le pause discorsive hanno, per Puttenham, un’origine ‘naturale’ nel bisogno fisiologico dell’uomo di interrompere ogni tanto l’emissione di voce per prender fiato (“easment to the breath”). Questo bisogno fisiologico (‘naturale’) costituisce, diremmo nel registro semiologico contemporaneo, la base extra- o presemiotica di una pertinentizzazione culturale (‘artificiale’) del continuum espressivo. La pausa tra parole o frasi “with intermission of sound” viene così concepita come il risultato di una codifica semiotica o culturale di materiale espressivo iposemiotico. Tale codifica è presente nel linguaggio ordinario. La cesura, a sua volta, è il risultato di una ulteriore convenzionalizzazione - o ipercodifica - discorsiva, propria del linguaggio poetico. Analogamente, l’accento, il tempo e il movimento (“accent, time and stir”, II.vii) pur essendo ovviamente presenti nel discorso ordinario - la cui capacità di significare dipende anche dalla modulazione ritmica o proporzione - ricevono nel discorso poetico un’ulteriore codifica stilistica. Dunque, il discorso poetico presenta, in più, “a certaine congruitie in sounds pleasing the eare” (II.i), una ipercodifica del ritmo che lo distingue dal ritmo ‘naturale’ del discor-

now swarme many versifiers that neede neuer answer to the name of Poets” [pp. 159-60]). Viceversa, elementi idealistico-pneumofantasmatici sono presenti in *The Arte of English Poesie*, ad esempio nell’attribuzione delle visioni - poetiche e non - a un “assottigliamento dello spirito” (I.iii, p. 7), nella descrizione dei processi della parte inventiva della mente e nella metafora cognitiva dello specchio (I.viii, p. 18-19), nell’attribuzione della bellezza poetica non solo alla copiosità del linguaggio ma anche al *wit* nazionale (I.ii, p. 5). Si tratta, però, di elementi minoritari all’interno di una concezione nettamente linguistica.

so ordinario. La proporzione poetica è cioè regolata da un ipersistema espressivo.

Oltre alla proporzione poetica, è - come si è visto - l'ornamento figurale l'altro tratto distintivo del discorso poetico. L'ornamento figurale è così descritto nel Libro III:

Figuratiue speech is a noueltie of language euidently (and yet not absurdly) estranged from the ordinarie habite and manner of our dayly talke and writing, and figure it selfe is a certain liuely or good grace set vpon wordes, speeches, and sentences to the same purpose and not in vaine, giuing them ornament or efficacie by many maner of alterations in shape, in sounde, and also in sence, sometime by way of surplusage, sometime by defect, sometime by disorder, or mutation, & also by putting into our speeches more pithe and substance, subtiltie, quicknesse, efficacie, or moderation, in this or that sort tuning and tempring them, by amplification, abridgement, opening, closing, enforcing, meekening, or otherwise disposing them to the best purpose (III.x, p.159).

Il passo costituisce un'epitome della concezione dell'ornamento figurale da parte dell'autore. Tre punti principali vi sono oggetto di riflessione teorica: la relazione tra linguaggio figurato e linguaggio ordinario, la tipologia delle operazioni retoriche, i criteri impliciti di una tipologia delle figure retoriche. Per quanto riguarda il primo punto, la relazione tra linguaggio figurato e linguaggio ordinario o quotidiano, le figure retoriche sono concepite come una sorta di deviazione ("alteration") dal linguaggio ordinario ("from the ordinarie habite and manner of our dayly talke and writing"). Si rivela, nell'opposizione tra linguaggio figurato, proprio della poesia e linguaggio comune o ordinario, una certa confusione, visto che, com'è noto, non si dà linguaggio che non sia figurato. Si tratta, comunque, come si sa, di una confusione abbastanza comune nella trattatistica retorica non solo dell'epoca, e propriamente risolta solo in tempi recenti dalla neoretorica, con la modifica dei termini dell'opposizione: da discorso figurato vs discorso ordinario, a grado manifesto vs grado zero - ove il "grado zero" ovviamente non s'identifica con il discorso ordinario, bensì con un livello di articolazione infralinguistico. Ciononostante, la definizione delle singole figure dimostra come l'autore non sia lontano da una visione intuitiva del "grado zero".¹⁸

Dell' "alterazione", Puttenham identifica tre tipi: per soppres-

¹⁸ Nel definire la metafora, ad esempio Puttenham, osserva: "There is a kinde of wresting of a single word from his owne right signification, to another not so naturall, but yet of some affinitie or conueniencie with it" (III.xvii, p. 178). Si tratta di una definizione piuttosto sofisticata, che implica ciò che oggi diremmo un'analisi componenziale dei sememi chiamati in gioco. Nell'esempio riportato dallo stesso autore, definire corona di un albero o di una collina la sommità dell'albero o della collina significa infatti individuare uno o più semi comuni a corona e a sommità, "for in deede *crowne* is the highest ornament of a Princes head, made like a close garland, or els the top of a mans head, where the haire windes about, and because such terme is not applyed naturally to a tree, or to a hill, but is transported from a mans head to a hill or a tree, therefore it is called by *metaphore*, or the figure of transport (*ibid.*, corsivi dell'a.).

sione (“defect”), per aggiunzione (“surplusage”) e per permutazione (“disorder, or mutation”). Nonostante tale tipologia derivi dalla retorica classica, essa ha tuttavia un indubbio elemento di originalità e d’interesse nel suo essere parimenti applicabile al piano dell’espressione e del contenuto. La tipologia delle figure retoriche, pienamente sviluppata nei capitoli che seguono, è pure almeno implicita nel passo citato, nella distinzione tra “alterations [...] in sounde” ed in “sence”, ed alterazioni relative a parole singole (“wordes”) o a frasi intere (“speeches, and sentences”).

Com’è stato rilevato, la classificazione delle figure in “auricular”, “sensible” e “sententious”, relative cioè, rispettivamente, all’orecchio, alla mente, o ad entrambi, si basa su criteri ricettivi:¹⁹ l’uso di categorie sensoriali-mentali (“eare” / “minde”) per classificare le figure retoriche rivela infatti un approccio pragmatico-fenomenologico alla poesia. La poesia è un evento reso possibile dal lavoro fisico del poeta, che produce un’espressione grafico-verbale. La ricezione del lettore o dell’ascoltatore è prima determinata da una percezione visivo-uditiva, poi da una risposta mentale. L’autore vede chiaramente come le figure auricolari, al pari del metro, sebbene pertinenti al piano espressivo (“eare”), operino tuttavia anche al livello contenutistico (“minde”). Il discorso poetico si costituisce mediante uno scarto espressivo rispetto al discorso ordinario, scarto che si riverbera poi anche al livello contenutistico: “to refresh the *mynde* by the *eares* delight” (I.ix, p. 23). Il metro e le figure dell’espressione hanno, dunque, una portata semantica pienamente rilevata: tramite l’orecchio, l’ornamento espressivo lusinga la mente dell’ascoltatore (“inuegleth the iudgement of man”, I.iv, p. 8). Anche le figure “sensible” e “sententious” si basano su processi di significazione indiretta, pertinenti al piano dell’espressione e del contenuto (“sententious”) oppure del solo contenuto (“sensible”). E’ quindi propria del discorso poetico una significazione indiretta o traslata, attraverso l’iperco-difica espressiva e contenutistica. E’ quanto Puttenham definisce dissimulazione del senso ‘naturale’ del discorso. E’ quanto oggi si definisce semiosi connotativa. L’ornamento metrico e l’ornamento figurale, pur essendo fenomeni linguistici distinti e, come tali, oggetto di trattazione separata in due diversi libri, condividono dunque importanti aspetti comuni. Il metro e le figure, nella loro “alterita” rispetto

¹⁹ H.F. PLETT, *The Place and Function of Style in Renaissance Poetics*, in J. MURPHY (ed.), *Renaissance Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, Berkeley and Los Angeles (Ca.)-London, University of California Press 1983, pp. 356-75; cfr. pp. 371ss.

al linguaggio "ordinario", generano un effetto di straniamento nel quale appunto consiste l'esteticità del discorso poetico. Su questo punto si ritornerà però successivamente, dal momento che lo straniamento del discorso poetico è oggetto di giudizio assiologico e di indicazioni normative.

1.2.2. Varianti diacroniche della lingua poetica: poesia greco-latina e poesia inglese. Piede, rima e misura.

Identificate le invarianti acroniche della poesia in generale, ovvero, l'iper-codifica espressivo-contenutistica (l'ornamento metrico-figurale), Puttenham segnala le varianti diacroniche della poesia moderna, attraverso un raffronto comparativo-contrastivo con la poesia greco-latina. In tal modo, alla teoria di un'arte universale della poesia, affianca la teoria di un'arte della poesia inglese:

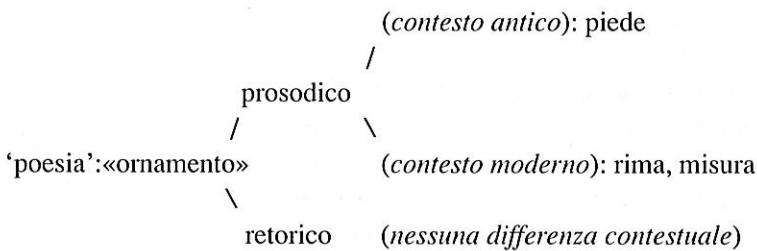
If [...] Art be but a certaine order of rules prescribed by reason and gathered by experience, why should not Poesie be a vulgar Art with vs aswell as with the Greeks and Latines, our language admitting no fewer rules and nice diuersities then theirs? but peraduenture moe by a peculiar, which our speech hath in many things differing from theirs: and yet in the generall points of that Art, allowed to go in common with them: so as if one point perchance which is their feete whereupon their measures stand, and in deede is all the beautie of their Poesie, and which feete we haue not, nor as yet neuer went about to frame (the nature of our language and wordes not permitting it) we haue in stead thereof twentie other curious points in that skill more then they euer had, by reason of our rime and tunable concords or simphonie, which they neuer obserued. Poesie therefore may be an Art in our vulgar, and that verie methodicall and commendable (I.ii, pp. 5-6).

La contrapposizione tra 'antichi' e 'moderni' - più o meno implicita nel passo citato, ma altrove anche espressamente terminologica - consente alcune importanti distinzioni tra poesia inglese e poesia classica:²⁰ distinzioni sulle quali poggia l'assetto normativo-canonizzante suggerito al poeta di corte inglese. La rima e - come si precisa nel Libro II - la misura sono l'equivalente poetico moderno del

²⁰ In varie parti del trattato c'è una opposizione anche esplicitamente terminologica (oltre che pronominale, prospettica: 'noi'/'loro') tra 'antichi' e 'moderni': ad esempio, "our moderne rimers" / "the auncient makers" (II.iv). In Harvey ricorre il termine "Modernist-es" (pamphlet contro Nashe, Pierce's Supererogation, 1593: in SMITH, *op. cit.*, II, pp. 255 e 277).

Come osserva CURTIUS, la contrapposizione poetologica (talora in forma di vera e propria querelle) tra antichi e moderni si può dire appartenga a tutte le epoche e a tutte le culture (*Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia 1992, pp. 279-84). Sulla storiografia del concetto di modernità, cfr. anche T. MALDONADO, *Il futuro della modernità*, Milano, Feltrinelli 1987, in particolare, *Da modernus a moderno*, pp. 173-85.

piede, secondo una definizione enciclopedica schematizzabile come segue:



Se, nel Libro III, l'autore non riscontra differenze nell'articolazione retorica tra le figure del discorso antiche e moderne, nel Libro II mette viceversa in rilievo come la rima e la misura costituiscano lo specifico ritmico della poesia inglese rispetto alla poesia quantitativa classica, al di là e indipendentemente dal fatto che la poesia inglese possa accogliere - come suggerisce l'interpolazione xiii-xviii - in alternativa alla rima e alla misura, *anche* la quantità come elemento ornamentale.

E' bene ora cercare di delimitare il significato che l'autore attribuisce al termine *measure*. Se è ben chiaro che *concord*, *rime* o *simphonie* sono espressioni sinonimiche che indicano la rima, la definizione di *measure* risulta infatti più complessa. La *measure* è il metro o la quantità di un verso. La quantità nella poesia inglese risiede "in the number of syllables, which are comprehended in euery verse" (II.iii, p. 67). La misura costituisce con la rima il principale elemento ritmico della poesia inglese. Sono, dunque, la regolarità sillabica e la presenza della rima a fare il ritmo del verso poetico inglese. Vero è che in alcuni passi l'autore mostra una coscienza almeno intuitiva, se non teorica, del carattere ritmico dell'accento, sì che la misura, oltre che come principio sillabico, viene posta anche come principio almeno intuitivamente accentuativo. Di fatto, l'accento in quanto principio ritmico "seems to have been arrived at by worrying at a difficulty until illumination came".²¹

Riguardo all'altro principio caratterizzante il ritmo del verso

²¹WILLCOCK e WALKER, *Introduction*, cit., p. lxx. La *measure*, si potrebbe dire, costituisce un principio anche e almeno in parte accentuativo, nonostante sia presentato come sillabico.

Nell'osservare la irregolarità di un verso di Surrey, "Salomon Dauids sonne, king of Jerusalem", Puttenham la attribuisce al fatto che nella prima parola l'accento cade sulla terzultima sillaba: la posizione dell'accento in Salomon "carries the two later sillables away so speedily as it seemes but one foote in our vulgar measure, and by that meanes makes the verse seeme but of eleuen sillables" (anziché di dodici, II.iv, p. 73). Le 'correzioni' che Puttenham propone ("Robóham Dauids sonne king of Ierusalem" e "Restóre king Dáuids sonne vntó Ierúsalm"), pur essendo correzioni sostanzialmente accentuative, sono più o meno presentate come intese a restaurare la regolarità sillabica (cfr. WILLCOCK e WALKER, *Introduction*, cit., pp. lxxiii-lxx). Nel corso del Libro, e in Gascoigne, Harvey, Stanyhurst e Campion, "we can watch the notion of emphasis or (breath) accent slowly coming to birth, very largely as the result of the clash between native and classical metres and the closer scrutiny of syllables involved" (*ibid.*, p. lxxviii).

inglese in opposizione al verso classico, la rima o *concord*, è notevole che a differenza di Ascham, Webbe, Champion e altri, Puttenham - come si è visto - non censuri il "barbarous riming"²² ma, con più profondo senso storico, non disgiunto da un certo orgoglio nazionalistico, consideri la rima come variante diacronica moderna dell'ipersistema poetico. Mentre all'interno della visione storica di Ascham, Webbe, o ancora di Meres, la classicità è indicata come modello da emulare, ed anzi la modernità figura quasi come una sorta di adempimento della classicità,²³ per Puttenham il moderno, accanto a tratti comuni condivisi con la cultura classica, presenta anche caratteri affatto peculiari, derivanti dal retaggio storico-culturale-linguistico e dallo spirito, dal *wit* propri di ogni singola nazione. "Our wits", sostiene Puttenham, "[are] no less apt to deuse and imitate then theirs [i.e. dei greci e latini] were" (I.ii, p. 5). In formulazioni del genere, nell'esaltazione di una sorta di genio nazionale, e nelle considerazioni sulla poesia 'naturale' dei selvaggi, in rima, che dimostrerebbe la maggiore antichità della poesia rimata inglese rispetto alla poesia classica (I.v, p. 10), si sono voluti ravvisare, non ingiustamente, i prodromi di una poetica romantica che coesistono pacificamente con argomentazioni classicistiche nella sostanza.²⁴ Va però rilevato che nell'*Arte* non vi è alcuna nostalgia o tentativo di reviviscenza di modelli poetici arcaici o primitivi. Come si vedrà, il modello poetico proposto non è né classico né nazionale-arcaico, bensì nazionale-moderno e cortese.

2. Valutazione della poesia e norme poetologiche. Decoro e dissimulazione.

2.1. Valutazione della poesia in relazione al linguaggio ordinario e al linguaggio ipercodificato, ma deturpato da vizi di stile. Effetto di straniamento del linguaggio poetico.

La teoria della poesia risulta inscindibile da una valutazione del bello poetico, e ciò tanto nelle poetiche idealistiche quanto in quelle linguistiche. Il poetico è una delle manifestazioni del bello. La sua definizione teorica è, dunque, intrinsecamente legata a un giudizio di valore che, nel separare il poetico dal non-poetico, decreta

²² R. Ascham, *The Scholemaster* (1570), in SMITH, *op. cit.*, I, p. 29ss; W. Webbe, *A Discourse of English Poesie* (1586), I, p. 240 e *passim*; Th. Champion, *Observations in the Arte of English Poesie* (1602), II, pp. 329ss. Su Champion, cfr. V. DE SCARPIS, *Thomas Champion and His "Observations in the Art of English Poesie"*, *The Blue Guitar*, II, 1976, pp. 11-55. Sulle teorie elisabettiane di un'adozione nel verso inglese della metrica classica quantitativa, cfr. D. ATTRIDGE, *Well-weighed Syllables. Elizabethan Verse in Classical Metres*, London, Cambridge University Press 1974; O.B. HARDISON Jr., *Prosody and Purpose in the English Renaissance*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press 1989.

²³ Francis Meres, *Palladis Tamia* (1598), in SMITH, *op. cit.*, II, pp. 308-24. Cfr. formulazioni del tipo: "As Greece had three poets of great antiquity, Orpheus, Linus, and Musaeus, and Italy other three ancient poets, Lilius Andronicus, Ennius, and Plautus: so hath England three ancient poets, Chaucer, Gower, and Lydgate" (p. 314). Riguardo all'influenza della scienza delle proporzioni e della numerologia sul canone, v. CURTIUS (*op. cit.*, pp. 275-302 e 561-76). La stessa attesa

naturalmente la superiorità del primo e, all'interno di questo, privilegia alcune forme su altre. Per Sidney, l'idea poetica si distingue non solo per il suo carattere di finzione, per il superamento della natura che in essa si compie, ma anche per la bellezza in sé della rappresentazione. La teoria poetica di Puttenham è parimenti assiologica: nel definire il discorso poetico, l'autore dell'*Arte* gli assegna un ruolo privilegiato sia rispetto al discorso prosastico, sia rispetto al discorso ornato ma viziato da sproporzione; nel definire poi la proporzione poetica, mostra di preferire alcune forme ad altre in base a un'assiologia del numero che, come rivelano alcune parti dell'opera (III.i; III.xxiii, ecc.), trascende l'ambito meramente poetico per porsi come criterio estetico generale.²⁵

Se l'ornamento metrico-figurale costituisce il tratto che distingue il discorso poetico dal disadorno discorso prosastico, è il decoro a distinguere il discorso poetico dal discorso ornato ma viziato da mancanza di misura e proporzione (III.vii; III.xxiii, ecc.).²⁶ Sono dunque ornamento e decoro a fungere da doppia demarcazione tra poetico e non-poetico (inteso sia come discorso ordinario che come discorso viziato da difetti stilistici).

Nella valutazione dell'autore, il discorso poetico è superiore - sul piano estetico e, dunque, persuasivo - al discorso viziato da difetti di stile, ovvero ornato in modo sproporzionato. Tale superiorità è sostenuta in varie parti del trattato.

Riguardo alla superiorità della poesia sulla prosa, tanto in relazione all'ornamento metrico quanto figurale, essa viene formulata in varie parti dell'opera, ad esempio in modo esplicito in un passo già citato:

speech by meeter is a kind of vtterance, more cleanly couched and more delicate to the eare then prose is, because it is more currant and slipper vpon the tongue, and withal tunable and melodious, as a kind of Musicke, and therefore may be tearmed a musical speech or vtterance, which cannot but please the hearer very well [...]. It is beside a maner of vtterance more eloquent and rethoricall then the ordinarie prose, which we vse in our daily talke (I.iv, p. 8).

In generale, è l'effetto di straniamento - effetto determinato dalla presenza del verso e delle figure - a distinguere in positivo il discorso poetico dal discorso ordinario o in prosa:

di un Virgilio inglese (M. MELCHIONDA, *Itinerari virgiliani nella critica inglese dal Cinquecento al Settecento*, in *La fortuna di Virgilio*, Atti del convegno internazionale, Napoli 24-26 ottobre 1983; Società Nazionale di Scienze Lettere e Arti 1986, pp. 207-82) mostra quanto fosse radicata tale concezione del rapporto classico-moderno all'interno della filosofia della storia rinascimentale.

²⁴ Osserva WELLEK (a proposito del capitolo I.v dell'*Arte*): "Here can be discerned something like the dualism between primitive national poetry and the art of Greece and Rome which ultimately led to the distinction between Romantic and Classic" (*op. cit.*, p. 9).

²⁵ Interessanti osservazioni sulla "composizione numerica" - sebbene in forma pressoché appuntistica - sono in CURTIUS, *op. cit.*, pp. 561-70. Com'è noto, l'osservanza della proporzione numerologica nella poesia e nelle arti è un requisito fondamentale dell'estetica rinascimentale; la scienza delle proporzioni 'naturali' e 'artificiali' ha, comunque, com'è non meno noto, origini classiche, pitagorico-platoniche. Importanti sulla teoria rinascimentale della proporzione nell'architettura e nelle arti figurative R. WITTKOWER (*Architectural Principles in the*

the utterance in prose is not of so great efficacie, because [...] it is dayly vsed, and by that occasion *the eare is ouerglutted with it* (I.iv, p. 8).

Figuratiue speech is a noueltie of language euidently (and yet not absurdly) *estranged from the ordinarie habite and manner of our dayly talke* (III.x, p. 159).

E' interessante notare per inciso come, nell'analisi dell'effetto di straniamento prodotto dal discorso poetico, Puttenham possa per certi versi considerarsi un precursore delle teorie estetiche elaborate dai formalisti agli inizi del Novecento. Come scrive Šklovskij,

le parole [...] a forza di venir usate nella lingua di tutti i giorni, quando le si pronuncia e le si ascolta solo a metà, sono divenute abituali, e si è smesso di sentirne la forma interna (dell'immagine) e la forma esterna (del suono).²⁷

Riguardo invece all'altra distinzione, quella tra discorso poetico e discorso deturpato da vizi di stile, oltre ad essere posta esplicitamente in varie parti del Libro III, si riflette nella stessa ripartizione interna del medesimo Libro, ove all'analisi delle figure poetiche che abbelliscono il discorso (III.x-xx) segue l'esame dei vizi di stile che viceversa lo corrompono (III.xxi-xxii). L'osservanza numerologica della *proporzione, regolata dal decoro* (III.xxiii-iv), e la *dissimulazione* dell'arte poetica (III.xxv) sono le due metanorme discorsive la cui osservanza consente al poeta di evitare abusi stilistici, e di produrre, così, un effetto di straniamento gradevole.

Lo stesso principio del rispetto della *corretta proporzione ovvero principio del decoro poetico*, che vale a distinguere le figure poetiche dai vizi di stile, vale anche, nell'ambito del poetico, a giudicare quali siano le forme più gradevoli all'interno di un repertorio possibile opportunamente individuato. Nel definire la proporzione poetica (Libro II), l'autore mostra infatti di preferire alcune forme ad altre - sulla base di una scienza delle proporzioni o estetica numerologica che regola la forma dell'espressione - privilegiando ad esempio il pari sul dispari (in relazione sia al numero dei versi di una stanza, sia al numero di sillabe che compongono un verso) e una ricorsività rimematica né troppo ravvicinata né troppo lontana. Anche se

Age of Humanism, Warburg Studies, 19, London 1949; tr. it. *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Torino Einaudi (1964) e nell'arte poetica A. FOWLER (*Triumphal Forms: Structural Patterns in Elizabethan Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press 1970) e J. MACQUEEN (*Numerology: Theory and Outline of a Literary mode*, Edinburgh, Edinburgh University Press 1985). Una brillante trasposizione visiva del concetto di proporzione - 'naturale' e 'artificiale' - nell'enciclopedia rinascimentale è nel film *Prospero's Books* (1990) di Peter Greenaway.

²⁶ Nell'espone le regole del decoro, l'autore dell'*Arte* rinvia, per un discorso più analitico, ad una sua opera, *De Decoro*, purtroppo non pervenuti (III.xxiv, p.277).

²⁷ Cfr. anche III.i, pp. 137-38. V. ŠKLOVSKI (1914), *Resurrezione della parola*, tr. it. in C. PREVIGNANO (a cura di), *La semiotica nei Paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, Milano, Feltrinelli 1979, pp. 101-08: cit. da pp. 101-02.

non direttamente esplicitati dall'autore, i criteri sottostanti sono ancora quelli del decoro e della dissimulazione (poi esposti in forma più analitica, lo si è detto, nel Libro III): una rima troppo ravvicinata rappresenta comprensibilmente un vizio, una sproporzione e, inoltre, l'eccessiva ripetitività espressiva risulta difficilmente dissimulabile. Viceversa, una rima troppo lontana avvicina il poetico al prosastico. Così, i principi teorico-valutativi che separano il poetico dal prosastico e dal vizio stilistico valgono anche, nell'ambito del poetico, a delineare una scala di valore tra le forme poetiche e, dunque, a fissare una norma poetologica da seguire.

2.2. Norme regolatrici del rapporto tra 'Natura' e 'Arte': decoro e dissimulazione.

2.2.1. 'Natura' e 'Arte'.

L'orientamento poetologico suggerisce l'alterazione, nella proporzione poetica o 'artificiale', della proporzione 'naturale' del linguaggio ordinario, e la dissimulazione di tale alterazione. Il *decoro* regola la correttezza della proporzione poetica, la *dissimulazione* ne cela l'artificio.

E' opportuno, per meglio comprendere tali principi estetici, tentare di chiarire il senso attribuito a 'naturale' e 'artificiale' nel trattato di Puttenham, tenendo anche presente il contesto della trattativa poetologica e, in generale, della cultura rinascimentale. Come si è infatti visto, la proporzione 'artificiale' del discorso poetico rappresenta un'alterazione, uno "scarto" rispetto al discorso 'naturale' o ordinario (di qui, il rilevato effetto di straniamento prodotto dal discorso poetico): tale alterazione va dissimulata presentando come 'naturale' il discorso 'artificiale'. Se nell'*Arte* le espressioni 'naturale' e 'artificiale' chiaramente contrappongono il discorso ordinario o prosastico ('naturale') a quello poetico ('artificiale'), non è difficile riscontrare usi diversi: il discorso ordinario è anche definito 'artificiale', laddove il discorso poetico-retorico è talvolta definito 'naturale'. S'impone, necessariamente, un'analisi di correlazioni di codice evidentemente diverse da quelle odierne. È possibile individuare tre principali opposizioni di significato veicolate dalle espressioni 'natu-

rale' e 'artificiale': opposizioni semanticamente sensibili ai co-testi. 'Naturale' si oppone ad 'artificiale' in un senso molto vicino a quello dell'opposizione odierna tra 'naturale' e 'culturale': così, ad esempio, è 'naturale' l'apparato fonatorio dell'uomo; 'artificiale' (culturale) il linguaggio (senso 1).²⁸ Il linguaggio ordinario, 'artificiale' in base al senso 1, è però 'naturale' in opposizione al linguaggio in versi o figurato, 'artificiale': all'interno di tale opposizione, 'naturale' significa «ordinario, ovvero prosastico-letterale», mentre 'artificiale' significa «ornato, ovvero poetico-figurato» (senso 2).²⁹ Infine, il linguaggio poetico-retorico, 'artificiale' sia in base al senso 1 (in quanto linguaggio) che in base al senso 2 (in quanto poetico o figurato), può però ancora essere definito 'naturale' in opposizione a un linguaggio poetico-retorico 'artificiale': in tale opposizione, 'naturale' vale «spontaneo»; 'artificiale' significa «intenzionalmente conformato a una precettistica poetologico-retorica» (senso 3).³⁰ Riepilogando, dunque, l'opposizione 'naturale'/'artificiale' in generale distingue i fenomeni naturali dall'elaborazione culturale; in relazione al linguaggio, distingue il linguaggio prosastico-letterale dal poetico-figurale; in relazione all'*intentio auctoris*, distingue l'ornamento per così dire spontaneo da quello intenzionale, poetologicamente regolato. La poesia può, così, dirsi 'artificiale' in almeno tre possibili sensi: in quanto discorso - e, quindi, prodotto dell'elaborazione culturale (senso 1); in quanto discorso ornato prosodicamente e figurativamente (senso 2); in quanto discorso conformato a una normativa poetologica (senso 3). Per quanto per vari versi 'artificiale', è necessario che la poesia mantenga un giusto equilibrio con il 'naturale', in tutti i significati del termine su delineati. Il *decoro*, in quanto principio regolatore della *proporzione*, e la *dissimulazione* cooperano in tal senso.

2.2.2. *Decoro e dissimulazione.*

La definizione che Puttenham dà della proporzione (II.i; III.xxiii) è importante per chiarire o almeno evidenziare alcuni nodi teorici del rapporto tra 'natura' e 'arte'. La proporzione poetica, oggetto precipuo del Libro II, è parte integrante di una più ampia proporzione che investe sia il mondo naturale che la rete culturale: "It is said by such as professe the Mathematicall sciences, that all

²⁸ "Speech is not *naturall* to man sauing for his onely habilitie to speake [...]: then as to the forme and action of his speach, it commeth to him by *arte* & teaching, and by vse or exercise" (III.iv, pp. 143-44): infatti, "speech it selfe is *artificiall* and made by man" (I.iv, p. 8). E' evidente che per Puttenham 'naturale' è semplicemente l'apparato fonatorio (III.iv, p. 143), laddove il linguaggio è considerato come il risultato di correlazioni di codice convenzionalizzate tra unità di espressione e unità di contenuto, ovvero tra "sounds" e "conceits" ed è, pertanto, 'artificiale'.

²⁹ Cfr. specialmente il Libro III, dedicato all'ornamento, *passim*. Si riporta un unico esempio tra i molti possibili, relativo alla definizione dell'allegoria: "euery spech wrested from his owne *naturall* signification to another *not* altogether so *naturall* is a kinde of dissimulation" (III.xviii, p. 186): come si può vedere, è 'naturale' il senso letterale; non naturale ovvero 'artificiale' il senso figurato. Parimenti, nelle riflessioni sul verso è considerato 'naturale' il discorso prosastico, 'artificiale' il discorso in versi. 'Artificiale', dunque, significa ipercodificato (prosodicamente o retoricamente), mentre 'naturale' vale piano, letterale, prosastico.

³⁰ In tal senso, ad

things stand by proportion, and that without it nothing could stand to be good or beautiful" (II.i). Vi è, così, una proporzione 'naturale' ed una proporzione 'artificiale':

This louely conformitie, or proportion [...] hath nature her selfe first most carefully obserued in all her owne workes, then also by kinde graft it in the appetites of euery creature working to couet and desire: and in their actions to imitate & performe and of man chiefly before any other creature aswell as in his speaches as in euery other part of his behaviour. And this in generalitie and by an vsuall terme is that which the Latines call [*decorum*] (III.xxiii, p. 262).

La proporzione 'naturale' pare potersi qui considerare quasi una forma espressiva regolatrice del continuum materico, forma inerente alla materia stessa, al mondo 'naturale', e di qui estendentesi al codice 'artificiale'. La proporzione 'artificiale' (culturale), ad esempio del linguaggio umano, rispecchia, per una sorta di continuità ontogenetica, la proporzione 'naturale' del mondo fenomenico. Si danno tre principali tipi di proporzione: aritmetica, geometrica, musicale: "And by one of these three is euery other proportion guided of the things that haue conueniencie by relation, as the visible by light colour and shadow: the audible by stirres, times and accents: the odorable by smelles of sundry temperaments, the tastible by savours to the rate" (II.i). Il mondo 'naturale' è, dunque, regolato da un'armonia o proporzione immanente al mondo stesso ("some amiable point or qualitie *that is in it*") perché posta da Dio, armonia che l'uomo può cogliere attraverso la mediazione sensoriale ("... the partes apprehensiuie"), e riprodurre nel discorso e, in generale, nei processi comunicativi. Non sempre, tuttavia, gli oggetti del mondo sensibile si conformano in accordo a una proporzione corretta, gradevole al senso:

euery thing which pleaseth the mind or senses, & the mind by the senses as by means instrumentall, doth it for some amiable point or qualitie that is in it, which draweth them to a good liking and contentment with their proper obiects. But that cannot be if they discover *any illfauorednesse or disproportion to the partes apprehensiuie*, as for example, when a sound is either too loude or too low or otherwise confuse, the eare is ill affected: so is th' eye if the coulour be sad or not liminous and recreatiue, or the shape of a membred body without his due measures and simmetry, and the like of euery other sence in his proper function

esempio, Puttenham si chiede se l'eloquenza di Sir Nicholas Bacon o di Sir William Cecil sia 'naturale', ovvero 'artificiale' (III.ii, pp. 139-40). E' ancora in tal senso, che tanta parte della critica classica e rinascimentale ha opposto Omero, poeta della 'natura' a Virgilio, poeta dell' 'arte': nella contrapposizione antonomastica, Omero ('natura')/Virgilio ('arte') si rappresenta la poesia 'spontanea' (Omero) di contro alla poesia regolata dall'arte e intenzionalmente conformata a una normativa poetica (Virgilio).

(III.xxiii, p. 261).

Compito del *decoro* è orientare la proporzione 'artificiale' del discorso secondo i principi della gradevolezza e della correttezza: principi non assoluti, bensì variabili in accordo al contesto e alle circostanze. E' altresì chiaro, nonostante alcune incertezze nella definizione del decoro ("to know what this good grace is, & wherein it consisteth [...] it be easier to conceaue then to expresse": III.xxiii, p. 261), derivanti dalla difficile mediazione tra 'natura' e 'arte', che la proporzione 'artificiale' deve rispecchiare e possibilmente migliorare, senza stravolgerla, la proporzione 'naturale' delle cose. Si tratta di un principio estetico, il principio di un' 'arte' che deve imitare, abbellendola, la 'natura', che notoriamente trae le sue origini - insieme con le difficoltà teoriche - dall'estetica classica.³¹

Accanto al decoro regolatore della proporzione, l'altro principio estetico fondamentale nell'*Arte* è - come si è visto - quello della *dissimulazione*. Anche la dissimulazione si basa sul delicato equilibrio tra 'natura' e 'arte': precisamente, sul parziale occultamento dell' 'artificiale' sotto il 'naturale' - occultamento da intendersi in almeno due sensi. Per comprendere in cosa consiste la dissimulazione dell' 'artificiale' come 'naturale' bisogna infatti tener presenti sia il senso 2 che il senso 3 dell'opposizione semantica su delineata (§ 2.2.1.): 'naturale' come «ordinario o letterale» vs 'artificiale' come «figurato» (senso 2) e 'naturale' come «spontaneo» vs 'artificiale' come «intenzionale» (senso 3). Se la poesia è "a pleasant maner of vtterance, varying from the ordinarie of purpose to refresh the mynde by the eares delight" (I.ix, p. 23), il poeta deve dissimulare sia la variazione rispetto all'ordinario che l'intenzionalità, la *purposefulness* di tale procedimento. Occorre, cioè, che il poeta occulti l'ornamento, dissimulando in parte - sì da renderne comunque possibile la scoperta - il senso figurato o 'artificiale' sotto il senso letterale o 'naturale' (cfr. il senso 2 dell'opposizione tra 'naturale' e 'artificiale'); e che faccia apparire come spontaneo o 'naturale' il discorso intenzionalmente, 'artificialmente' conformato a una grammatica poetologica (cfr. il senso 3 dell'opposizione tra 'naturale' e 'artificiale'). E', quest'ultima, la norma poetica della sprezzatura, del *celare artem* che, com'è noto, trova ben definite applicazioni extrapoetiche nei manuali di condotta cortese, e che Puttenham suggerisce al poeta cortigiano in

³¹ I problemi teorici nascono dalla difficoltà di conciliare mimesi e idealizzazione. Aristotele nella *Poetica* afferma che, "siccome la tragedia è mimesi di persone superiori al livello comune, sarà bene che i poeti seguano l'esempio dei buoni pittori di ritratti: i quali, riproducendo le fattezze peculiari di un individuo, ne disegnano un ritratto che, senza venir meno alla somiglianza, è tuttavia più bello dell'originale" (1454a-b.xv) ("*Retorica*" e "*Poetica*", Bari, Laterza 1973).

vista di un'applicazione sia poetica che comportamentale.

La poetica 'moderna' proposta da Puttenham è, dunque, interamente fondata su un armonico quanto precario equilibrio tra 'natura' ed 'arte', in tutta la polivalenza veicolata da tali termini. 'Natura' e 'arte', 'antico' e 'moderno' sono i poli semantici attorno ai quali ruotano non solo la definizione teorica della poesia e il suo orientamento normativo, ma anche la proposta di formazione di un canone poetico.

3. *Formazione del canone inglese moderno. Il modello cortese dei "Songes and Sonettes".*

Oltre al decoro e alla dissimulazione è la classicità, il repertorio canonizzato dei testi classici, a fornire ulteriori elementi per la definizione di una teoria della poesia e a fungere da base poetologica per la fondazione di una poetica moderna. Il *corpus* 'testuale' della classicità va, però, 'grammaticalizzato' ed adattato alle esigenze peculiari dei vernacoli e delle culture moderne. Nei capitoli xi-xxx del Libro I viene proposta una teoria dei generi poetici e, insieme, una breve ricostruzione storica della loro origine. Il contesto biologico-culturale nel quale l'uomo opera, l'insieme degli eventi che lo caratterizzano (per esempio: nascite, morti, avvicendamenti politici, ricorrenze religiose), stimola la produzione di un *corpus* discorsivo che ha come contenuto, ovvero rappresenta, il contesto stesso. La ripetizione e la standardizzazione di tali discorsi, legata alla stessa ripetitività delle possibili occasioni, produce nel tempo una stilizzazione archetipica in generi. I generi poetici sono descritti/individuati sulla base di uno o più testi classici rappresentativi. La ricostruzione di una storiografia poetica classica e la definizione di un canone della classicità articolato in generi risponde solo in parte a un intento archeologico-documentario: il canone greco-latino, infatti, oltre a dimostrare per via esemplare la necessità culturale della poesia, fornisce un *corpus* testuale, per generi, che, unitamente alla grammatica metrico-figurale e alle norme del decoro e della dissimulazione, serve da base per la fondazione di una poetica moderna.

Il trattato poetologico di George Puttenham è infatti parte di un ampio e variegato insieme, multigenerico, di opere miranti alla fondazione e legittimazione di una cultura nazionale moderna. In tal

senso, i continui accostamenti tra poesia inglese e poesia classica, oltre a tracciare un programma di poetica nazionale, mettono in luce, più in generale, il rapporto, di continuità e di frattura, tra cultura classica e moderna. Anzi, è solo sulla base del rapporto tra classicità e modernità che è possibile delineare un programma di poetica nazionale inglese. La fondazione di una poetica inglese equivale, per sineddoche particolarizzante, alla fondazione di una cultura inglese moderna, sia perché la poesia veniva a costituire parte inscindibile di un complesso sistema rinascimentale di arti e scienze organicamente collegate tra loro,³² sia per la posizione centrale assegnatale all'interno del sistema culturale elaborato da Puttenham.³³ Anche se il discorso dell'autore ha, ovviamente, come oggetto principale la poesia, bisogna dunque tener presente che l'orientamento poetologico vale, in generale, come orientamento culturologico di fondazione.

Si è accennato alla stratificazione dell'*Arte* e al rilievo che la diacronia interna dell'opera deve assumere nell'indagine critica. Le interpolazioni e le revisioni databili intorno agli anni '80 apportano infatti, come s'è detto, alcune significative variazioni all'assetto originario dell'opera. Particolarmente densi di significato ai fini della costruzione di un canone inglese sono: l'inserimento di una rassegna storico-generica della poesia inglese (I.xxxi); l'ammissione della possibilità di una poesia inglese quantitativa (II.xiii-xviii); in particolare, l'inclusione canonizzante di esemplificazioni poetiche, a carattere prevalentemente cortese, soprattutto nei capitoli finali del Libro II (xiii-xviii) e nel Libro III. Il *canone* poetico moderno si costituisce, così, soprattutto attraverso citazioni che attualizzano, in quanto campioni 'testuali' esemplari, la *teoria* e le *norme* poetiche definite 'grammaticalmente' dall'autore. All'approccio sostanzialmente teorico-normativo e, dunque, 'grammaticale', del primo *draft* dell'opera, le revisioni e interpolazioni successive aggiungono, con le numerose citazioni canonizzanti moderne, un orientamento decisamente 'testuale'.

Nella prima stesura dell'opera troviamo l'affermazione che la poesia inglese non è ancora un' 'arte' nel senso in cui lo era stata la poesia classica: l'intento dell'autore, dunque, è quello di fondare la poesia inglese come 'arte' attraverso l'orientamento grammaticale-normativo del discorso poetologico e, in tal senso, il titolo stesso

³² Su questo punto, e con esclusivo riferimento alla critica rinascimentale italiana ma con osservazioni generali che possono ritenersi valide per l'insieme della critica rinascimentale europea, cfr. B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Chicago, The University of Chicago Press 1961, in particolare, I, i, *The Classification of Poetics among the Sciences*, pp. 1-37.

³³ L'*Arte*, com'è stato osservato, propone un'estetizzazione dell'intero sistema culturale (H.F. PLETT, *Aesthetic Constituents in the Courtly Culture of Renaissance England*, *New Literary History*, XIV, 3, 1983, pp. 597-621).

dell'opera, con l'esplicito riferimento a un'arte della poesia inglese, è ampiamente rivelatore. L'autore dell'Arte pone, almeno implicitamente, la sua opera come equivalente moderno dei trattati classici di precettistica poetica:

Then as there was no art in the world till by experience found out: so if Poesie be now an Art, & of al antiquitie hath bene among the Greeks and Latines, & yet were none, vntill by studious persons fashioned and reduced into a method of rules & precepts, then no doubt may there be the like with vs (I.ii).

Alla rassegna storica dei generi poetici classici con relativi autori canonici (I.xi-xxx), l'Inghilterra ha ben poco da contrapporre: gli unici riferimenti sono all'autore di *Piers plowman*, menzionato accanto ai poeti satirici latini Lucilio Giovenale Persio (I.xi); e alle ballate arturiane *Beuys of Southampton*, *Guy of Warwick* ed imprecisate altre (I.xix).³⁴ L'interpolazione di I.xxxi (databile, come si è visto, intorno al 1585) che chiude il primo Libro mostra, però, una mutata visione della poesia inglese: l'autore vi sostiene infatti che la nazione inglese "is nothing inferiour to the French or Italian for copie of language, subtiltie of deuice, good method and proportion in any forme of poeme". Tale capitolo, con il suo elogio dei contemporanei,³⁵ si pone in palese contrasto con la precedente negazione di un'arte della poesia inglese (I.ii, v, ecc.). La proposta di un canone poetico nazionale pone un confronto esplicito con il canone poetico continentale (francese e italiano), nonché un implicito rinvio alla ricostruzione storica della poesia classica e dei suoi generi, delineata sin dal primo *draft* dell'opera.³⁶

La ricostruzione storica della poesia inglese s'accompagna alla sua valutazione critica. Come suggerisce lo stesso titolo del capitolo I.xxxi, il "recital" dell'autore si divide in due parti: "Who in any age haue bene the most commended writers in our English Poesie [I], and the Authors censure giuen vpon them [II]".

La rassegna storica prende, programmaticamente, le mosse da Chaucer e Gower: l'autore, infatti, stabilisce come *terminus a quo* della sua ricostruzione l'epoca di Edoardo III, dal momento che tra la conquista normanna e il regno di Edoardo "is little or nothing worth commendation to be founde written in this arte" (I.xxxi). Si tratta, incidentalmente, di una scelta abbastanza canonica, come testimonia,

³⁴ A questi bisogna aggiungere il riferimento ai poeti inglesi che riceverono il favore dei principi: Chaucer, Gower, Hardyng, Sternhold, "one Gray" (probabilmente William) (I.viii, pp. 16-17). Non vi sono, all'infuori di questi, altri riferimenti ai poeti inglesi in tutto il Libro I (eccezion fatta, ovviamente, per l'interpolazione di I.xxxi).

³⁵ Una breve ricostruzione storiografica del *topos* dell'elogio dei contemporanei è in CURTIUS, *op. cit.*, pp. 186-87.

³⁶ L'impegno degli elisabettiani a rivivere la poesia classica è, tra l'altro, testimoniato dagli stessi titoli di alcune raccolte poetiche dell'epoca, da *England's Helicon* a *England's Parnassus* (1600).

tra l'altro, la rassegna di storia della poesia inglese racchiusa nel *Discourse of English Poetrie* (1586) di William Webbe.³⁷ E' interessante notare come la ricostruzione di Puttenham segua nel suo primo momento una linea rigorosamente diacronica, da Chaucer - padre fondatore - ai poeti di corte contemporanei, in accordo al modulo poco più che nudamente elencativo proprio del catalogo,³⁸ laddove nel suo secondo momento la rassegna si fa più minuziosamente analitica e valutativa: sono infatti ripresi nello stesso ordine cronologico - con poche, ma non irrilevanti omissioni o aggiunte -³⁹ i medesimi poeti catalogati nel primo momento, da Chaucer sino a Vaux, sui quali vengono svolte alcune riflessioni valutative e incidentalmente 'generiche', mentre il gruppo di poeti più recenti ("the later sort") viene riconsiderato all'interno di una prospettiva esplicitamente generica. Tale tipologia generica, lo si è visto, fa da parallelo moderno alla tipologia dei generi poetici classici dei capitoli precedenti (I.xi-xxx). I generi della poesia inglese, individuati sulla base di uno o più autori rappresentativi contemporanei, sono la tragedia, la commedia e l'interludio, l'ecloga e la poesia pastorale, l'ode e il breve componimento erotico, l'elegia, la traduzione dei classici. Se restano per così dire scoperti alcuni generi poetici precedentemente individuati nella rassegna dei generi della poesia classica (I.xi-xxx), è pur vero che la regina Elisabetta, "last in recitall and first in degree", supera di gran lunga tutti gli altri poeti inglesi in qualsiasi genere poetico voglia impegnarsi ("be it in Ode, Elegie, Epigram, or any other kinde of poeme Heroick or Lyricke") e dunque completa virtualmente il quadro dei generi moderni.

La celebrazione dei monumenti poetici nazionali,⁴⁰ col fissare un canone poetico inglese, stabilisce al tempo stesso i lineamenti di una storia del gusto e di una poetica esemplare o imitativo-'testuale'. In particolare, viene evidenziata la frattura rispetto alla tradizione precedente operata da Wyatt e Surrey, i cui moduli petrarchesco-cortesi forniscono un modello poetico da imitare al *courtly maker*.⁴¹ Che poi si proponga quale modello 'testuale' per la fondazione poetologica di una poetica inglese una poesia di esplicita importazione italiana è un paradosso soltanto apparente, visto il notevole grado di assimilazione ed anglicizzazione dell'originale petrarchesco operato da Wyatt, Surrey e i loro epigoni. Com'è stato rilevato, l'*Arte* di

³⁷ In SMITH, *op. cit.*, I, pp. 226-302: la rassegna dei poeti inglesi è alle pp. 239-47. La rassegna di Webbe, "impertinente" - come sottolinea lo stesso autore - rispetto al filo conduttore della sua opera (cfr. p. 247), costituisce un valido termine di confronto con il cap. I.xxxi dell'*Arte* in quanto ad esso più o meno contemporanea.

³⁸ Si noti come su un totale di venticinque autori menzionati, dieci appartengano al gruppo di poeti e gentiluomini di corte elisabettiani.

³⁹ L'aggiunta più importante - in rapporto al canone odierno - è quella del "Gentleman who wrate the late shepheardes Callender" (I.xxxi, p. 63).

⁴⁰ Il capitolo è stato scritto "to th' intent chiefly that their names should not be defrauded of such honour as seemeth due to them for hauing by their thankefull studies so much beautified our English tong" (I.xxxi, p. 59).

⁴¹ "Henry Earle of Surrey and Sir Thomas Wyat, betweene whom I finde very litte difference, I repute them (as before) for the two chief lanternes of light to all others that haue since employed their pennes vpon English Poesie" (I.xxxi, p. 62).

Puttenham è una delle poche opere di critica elisabettiana a sfuggire alla canonicità e canonizzazione del modello scaligeriano-virgiliano.⁴² A differenza di Harington, la cui difesa ariostesca si basa su una maronizzazione, ampiamente improbabile, del poeta italiano⁴³, Puttenham, pur partendo negli strati più antichi dell'opera da una canonizzazione dei poeti e dei generi greco-latini (I.xi-xxx), finisce per proporre negli strati più tardi un modello di poesia lirica moderna, d'importazione italiana, ampiamente indipendente dai moduli classici.

Che la poesia dei *Songes and Sonettes* (1557) e, appunto, in particolare di Wyatt e Surrey, funga da vero e proprio manifesto poetico - un po' come, ad esempio, è lo spenseriano *Shepherd's Callender* nel *Discourse di Webbe* -⁴⁴ lo si evince, oltre che dai commenti espliciti, anche dalla quantità di inclusioni canonizzanti di frammenti poetici tratti da tale miscellanea, ad illustrare regole metrico-retoriche esposte nei Libri II e III. Nei capitoli più antichi del Libro II (i-xi), i riferimenti al *corpus* poetico inglese sono alquanto limitati e quasi esclusivamente medievali e protoumanistici: dai romanzi e cantari medievali ("stories of old time", II.x), a Chaucer, Gower, Lydgate, Skelton. Si isolano poche citazioni umanistico-rinascimentali: agli amatissimi *Songes and Sonettes* (II.iv) e alla poesia "O mightie lord of loue" del poco amato Turberville (II.ix).⁴⁵ Al contrario, nella seconda e più tarda parte del Libro II (xiii-xviii), dedicata a un'analisi della poesia inglese quantitativa (analisi suggerita - per ammissione dello stesso critico - dall'*Aeneis*, 1582, di Stanyhurst), l'inclusione di frammenti poetici tratti dai *Songes and Sonettes* è preponderante. Anzi, se si escludono alcune citazioni non identificate e varie autocitazioni da poesie proprie, i *Songes and Sonettes* costituiscono l'unica fonte inglese. Il fatto che una poetica di derivazione italiana, dunque moderna, sia posta come modello proprio in quella parte dell'opera nella quale si sostiene la possibilità di far rivivere la metrica quantitativa classica (ed è infatti sulla base di un metro quantitativo che sono scanditi i componimenti di Wyatt e Surrey citati) è un ulteriore, parziale paradosso dell'opera: paradosso soltanto parziale perché la metrica quantitativa proposta da Puttenham è, in ogni caso, una metrica naturalizzata, adattata all'idioma inglese moderno e che ben poco ha a che vedere con la prosodia e la metrica classica.

⁴² MELCHIONDA, *op. cit.*, p. 214.

⁴³ La prefazione di John Harington alla sua traduzione del Furioso (*A Preface, or rather a Briefe Apologie of poetrie, and of the Author and Translator*, 1591) è in SMITH, *op. cit.*, II, pp. 194-222. Sulla sua difesa ariostesca *via Vergilii*, MELCHIONDA, *op. cit.*, pp. 238-39.

⁴⁴ Sul modello pastorale-virgiliano-spenseriano nel *Discourse di Webbe*, MELCHIONDA, *op. cit.*; V. GENTILI, *Paradigmi virgiliani nella carriera poetica di Edmund Spenser*, in *La Roma antica degli elisabettiani*, Bologna, il Mulino 1991, pp. 127-47).

⁴⁵ I riferimenti ai poeti e alla poesia inglese sono a: Chaucer (II.ii, II.v, II.xi, al chauceriano "tale of Sir Thopas" - senza menzione dell'autore: II.x), a Gower (II.ix, xi), alle "stories of old time" (oltre al già ricordato racconto di Sir Thopas: *Bevis of Southampton*, *Guy of Warwick*, *Adam Bell*, *Clim of the Clough*: II.x), a Lydgate (II.ii, v), a Skelton (II.x). Le citazioni sono, a parte alcuni versi anonimi o di dubbia provenienza, dai *Songes and Sonettes* (II.iv) e da Turberville (del quale, peraltro, non ricorre il nome: II.ix). Quest'ultimo è citato quasi sempre al negativo, per esemplificare vizi di stile (su dieci citazioni, nove esemplificano difetti da evitare).

La scansione della poesia di Wyatt, "I finde nõ peāce ānd yēt mie wāre īs dōne", presentata come quantitativa (II.xiv), darebbe lo stesso esito ritmico se fosse transcodificata nei termini della metrica sillabico-accentuativa esposta nella prima parte del Libro II. La medesima cosa può dirsi di altri frammenti poetici scanditi 'quantitativamente'.

A differenza dei Libri I e II, il Libro III - com'è stato rilevato - non è stato semplicemente aggiornato con interpolazioni varie, bensì interamente rivisto. Da solo, esso costituisce oltre la metà dell'intero trattato. Le fonti principali - dirette o indirette - del Libro dedicato all'ornamento figurale sono quelle verosimilmente canoniche per tale tipo di trattazione: da una parte, l'*Epitome Troporum ac Schematum* di Susenbrot; dall'altra, gli *Adagia*, *Apophtegmata* e le *Parabole* di Erasmo. Spesso Puttenham traduce gli esempi retorici e le massime derivati dall'una e dall'altra fonte senza indicarne i rispettivi autori, assimilandoli, in tal modo, a frammenti di poesia nazionale.⁴⁶ Se la traduzione inglese di esempi retorici canonici risponde alle esigenze generali dell'opera, rivolta non alla scuola ma alla corte (di qui la necessità di trovare un corrispettivo inglese anche dei termini retorici classici),⁴⁷ la prassi traduttiva risulta altresì utile in quanto consente di abbellire l'idioma nativo, arricchendone la copiosità. Accanto a tali inclusioni canoniche e ad alcune citazioni latine spesso anch'esse tradotte, quelle che più ci interessano ai fini del presente discorso sono le inclusioni canonizzanti di poeti inglesi. Notevole il fatto che il Libro III arricchisce considerevolmente il canone poetico inglese delineato nei Libri I e II con l'inclusione, oltre ai *Songes and Sonettes*, di una quantità di ulteriore materiale poetico autoctono moderno. Non compaiono nel Libro III, e in generale nel trattato, citazioni da poeti inglesi medievali (anche se relativamente numerosi sono i riferimenti), salvo due citazioni da apocrifi chauceriani (III.xix, pp. 212 e 224). Ciò ben si armonizza con la prescrizione di evitare "inkhorne termes" e arcaismi: "Our maker [...] at these dayes shall not follow *Piers plowman* nor *Gower* nor *Lydgate* nor yet *Chaucer*, for their language is now out of vse with us" (III.iv, pp. 144-45) e, in generale, con l'intento di fondare una poetica moderna e di contribuire alla formazione di un canone nazionale-moderno. Accanto ai *Songes and Sonettes* che restano comunque la principale

⁴⁶ WILLCOCK e WALKER, *Appendix III*, cit., pp. 328-32.

⁴⁷ Cfr., ad esempio, III.iv, ix, x, p. 159, ecc. Su scuola e corte nella cultura rinascimentale, cfr. il capitolo II «cortegiano» e lo «scolare», in G. MAZZACURATI, *Il rinascimento dei moderni*, Bologna, il Mulino 1985, pp. 261-96. Sull'ideologia cortese cfr. comunque l'intero volume.

fonte di illustrazione, sono quantitativamente rilevanti le inclusioni di frammenti poetici moderni: da Turberville, da Gascoigne, dalla propria raccolta poetica *Partheniades*, dall'*Arcadia (Old e New)* di Sidney e da Dyer (o Gorges).⁴⁸ Non è, però, solo la quantità, il numero delle inclusioni ad essere poetologicamente rilevante: mentre alcune citazioni illustrano le figure poetiche (III.vii-xx), altre esemplificano "vices and deformities in speech" (III.xxi-xxii). Così, mentre sono citati con formulazioni elogiative, ad esemplificare virtù poetiche da imitare, i *Songes and Sonettes*, *Partheniades*, l'*Arcadia* (sempre) e le poesie di Gascoigne (spesso), Turberville è quasi sempre (salvo in un caso) citato ad esemplificare vizi di stile da evitare. Lo schema, comune ai trattati di poetologia, è simile a quello dell'orazione epidittica, nella quale venivano contrapposti modelli di comportamento da imitare (*notatio*) ad errori da evitare (*vituperatio*): ciò risulta tanto più vero per la sostanziale omologazione tra virtù e vizi poetici, e virtù e vizi di condotta.

Sulla base di un criterio quantitativo-qualitativo - sulla base, cioè, sia del numero di inclusioni di componimenti poetici di uno stesso poeta o di una medesima raccolta poetica, sia dei relativi giudizi di valore - è possibile delineare quale sia il modello poetico proposto al *courtly maker*. Tale modello risulta essere, fondamentalmente, il componimento breve cortese a carattere amoroso-sentimentale - quale, ad esempio, si trova nei *Songes and Sonettes* e nelle parti poetiche dell'*Arcadia* citate, o celebrativo-encomiastico - quale si ritrova in *Partheniades*. Ciò è in accordo con l'ideale estetico-ideologico cortese dell'autore e con le sue prescrizioni diastratico-diatopiche sulla varietà linguistica più adatta alla poesia: il poeta cortigiano potrà infatti usare "the vsuall speach of the Court, and that of London and the shires lying about London within lx. myles, and not much aboute" (III.iv, p. 145: e per inciso si tratta del passo più frequentemente citato dell'*Arte*). Come si vede, la riflessione e l'orientamento estetico mirano anche a validare, centralizzandole - in un senso che è anche, letteralmente, spaziale -, determinate strutture di potere dalle quali sono a loro volta validate. Il discorso sulla poesia è anche e soprattutto un discorso sulla e per la corte. Se in *The Tempest* Prospero sarà rappresentato, ad un tempo, come sovrano e poeta dell'isola, per l'autore dell'*Arte* la regina Elisabetta è "the most

⁴⁸ Il Libro III include diciassette citazioni dai *Songes and Sonettes*, nove da Turberville, undici da Gascoigne, dodici da *Partheniades*, tre da Sidney. E' incerta l'attribuzione - a Edward Dyer o Arthur Gorges (Puttenham l'attribuisce ora all'uno ora all'altro, e l'attribuzione risulta tuttora incerta) - di una poesia più volte citata; oltre a questa, vi è la citazione di un'altra poesia certamente composta da Dyer (WILLCOCK e WALKER, *Appendix III*, cit., p. 326). Mentre è possibile che le citazioni da Turberville e da Gascoigne derivino dalle edizioni esistenti (rispettivamente, *Epitaphes, Epigrams, Songs and Sonets*, 1567; *The Posies*, 1575), le autocitazioni da *Partheniades* e le citazioni dalla *Old e New Arcadia* derivano ovviamente da fonti manoscritte.

excellent Poet” (I.i, p. 4). Sistemi estetici e sistemi del potere risultano essere strettamente interagenti.

La modellizzazione poetologica è, infatti, lo si è detto, per vari versi omologa alla modellizzazione comportamentale del poeta cortigiano. Se i *Songes and Sonettes*, testo-base di poesia cortese (ancor più della stessa *Partheniades*), hanno un’ovvia ed esplicitata origine italiana,⁴⁹ il modello di condotta che l’*Arte* suggerisce al poeta di corte (in particolare nel Libro III) ha parimenti radici italiane, facilmente ravvisate dalla critica nei manuali rinascimentali di cortesia e in ispecie, com’è ovvio, nel *Cortegiano* di Castiglione.⁵⁰ Il fatto che un’influenza diretta, testuale, del trattato dialogico di Castiglione non sia accertabile, naturalmente nulla toglie alla tesi di un’influenza culturale, paradigmatica dell’opera, tanto che la critica recente dell’*Arte* ha ritenuto di poter usare le norme di cortesia proposte da Castiglione “to identify the implicit ones governing Puttenham’s directives”.⁵¹ Non ci si soffermerà in questa sede a valutare l’ideale di condotta cortese proposto dall’*Arte*: sia perché esso è già stato ampiamente messo in luce,⁵² sia perché le norme poetologiche precedentemente illustrate del decoro e della dissimulazione sono proposte anche, più in generale, come norme di condotta.

Dunque, l’influenza italiana petrarchesca e cortese - sia pur mediata da Wyatt e Surrey da una parte, da Hoby dall’altra - risulta preponderante nella formazione sia estetico-poetica che etica del poeta cortigiano. E, del resto, si è rilevato come l’ideale etico proposto dalla letteratura di cortesia sia fortemente estetizzato.

4. Conclusione.

E’ utile, nel chiudere il discorso sul canone poetico inglese proposto dall’*Arte*, riepilogare alcuni punti già osservati in precedenza. Il trattato presenta, a fronte della negazione dell’esistenza di un’ ‘arte’ della poesia inglese e al proclamato intento di fondarla regolisticamente (I.ii), un elogio dei poeti inglesi contemporanei - in particolare, dei poeti di corte - e una rassegna storica della poesia inglese da Chaucer in poi (I.xxxi). E’ possibile ricondurre tali contraddizioni - più o meno latenti - alla diacronia interna dell’opera che rivela, nelle stratificazioni successive, un mutarsi del disegno autorale e una

⁴⁹ Giova ricordare che Petrarca è nominato o citato, oltre che da Puttenham (I.xxxi, II.xi, II.xv, II.xvii [erroneamente ricordato, in luogo di Sannazaro, come fonte di un componimento di Wyatt], III.xvi, III.xix), in numerose altre opere elisabettiane sulla poesia (anteriori o posteriori all’*Arte*): *The Scholemaster* (1570) di Roger Ascham, la corrispondenza epistolare di Gabriel Harvey con Spenser (1579-80), *Pierce’s Supererogation* (1593) e *A New Letter of Notable Contents* (1593) di Harvey, un’annotazione manoscritta dello stesso Harvey a una copia di un’edizione delle *Poesies* di George Gascoigne contenente la *Instruction* (le note di Harvey alla *Instruction* sono in SMITH, *op. cit.*, I, pp. 358-62), l’epistola dedicatoria di E.K. allo *Shepherds Calender* (1579), la *Apologie* di Sidney, la prefazione di Nashe al *Menaphon* di Greene (1589), *Palladis Tamia* di Meres (1598), *A Defence of Ryme* di Samuel Daniel (1603?), ecc.

⁵⁰ Il *Cortegiano*, com’è noto, fu accessibile in inglese sin dal 1561 nella traduzione di Thomas Hoby. Interessante, ai fini di una valutazione della diffusione della trattatistica cortese nella critica elisabettiana, un passo del *Letter-Book* di Harvey (citato in

mutata veduta prospettica della poesia inglese. Negli strati più antichi del trattato (tutto il Libro I ad eccezione del capitolo conclusivo, xxxi; e la prima parte del Libro II) le opere poetiche inglesi hanno scarso rilievo e i pochi riferimenti sono, per lo più, a poeti ed opere medievali. La rassegna dei generi poetici classici (I.xi-xxx) e le regole poetiche proposte dall'autore rispondono allo scopo di fondare un' 'arte' della poesia inglese in gran parte, ancora, da farsi. Negli strati più tardi (I.xxxi, la seconda parte del Libro II e il Libro III, interamente rivisto), invece, c'è un proliferare di esempi ed illustrazioni canonizzanti di una poesia inglese di corte, contemporanea. Esempi tratti, per lo più, da componimenti poetici brevi di carattere amoroso o encomiastico e d'occasione. Come s'è visto, al disegno originario, prevalentemente 'grammaticale' e normativo si sovrappone, negli strati più tardi, un nuovo piano, 'testuale' e canonizzante, con l'inclusione di una quantità di citazioni ed esempi dalla poesia inglese moderna e cortese, ad illustrare le regole poetologiche - metriche e retoriche - indicate dall'autore.

Nella sua complessa stratificazione cronologica, *The Arte of English Poesie* documenta, dunque, tanto la progettualità fondante di un' 'arte' della poesia nazionale ancora da realizzarsi - e la 'grammatica' poetologica tendente a realizzarla (con i principi fondamentali del decoro e della dissimulazione), quanto la fissazione canonizzante di una poesia di corte che ha cominciato a costituirsi - o, verosimilmente, si è già costituita - come 'arte' e di cui si forniscono, congiuntamente alle esemplificazioni 'testuali', una prima valutazione estetica e sistemazione storiografica.

SMITH, *op. cit.*, I, p. 376) che elenca alcuni libri di cortesia (ma non solo) importati dal continente.

⁵¹ D. JAVITCH, *Poetry and Courtliness in Renaissance England*, Princeton (N.J.), Princeton University Press 1978, p. 55.

⁵² D. JAVITCH, *Poetry and Court Conduct: Puttenham's "Arte of English Poesie" in the Light of Castiglione's "Cortegiano"*, *Modern Language Notes*, LXXVII, 7, 1972, pp. 865-82; JAVITCH, *Poetry and Courtliness in Renaissance England*, cit.; PLETT, *Aesthetic Constituents in the Courtly Culture of Renaissance England*, cit.; F. WHIGHAM, *Ambition and Privilege: The Social Tropes of Elizabethan Courtesy Theory*, Berkeley (Ca.), University of California Press 1984; D. ATTRIDGE, *Nature, Art and the Supplement in Renaissance Literary Theory: Puttenham's Poetics of Decorum*, in *Peculiar Language. Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*, London, Methuen 1988, pp. 17-45

APPENDICE: datazione interna dell'opera.

Nell'introduzione all'edizione critica di *The Arte of English Poesie* (*The Date of the "Arte" e Bibliographical Note*, pp. xlv-lviii e lviii-lx), G.D. Willcock e Alice Walker propongono la seguente datazione interna: il *draft* originario dell'opera, pubblicata da Richard Field nel 1589, risalirebbe alla fine degli anni '60. Più precisamente, risalirebbero a tale periodo il Libro I (ad eccezione del capitolo conclusivo), i primi undici capitoli del Libro II e, verosimilmente, la prima stesura del Libro III. I restanti capitoli del Libro II (xii-xviii), giudicati più tardi rispetto ai capitoli iniziali, a loro volta andrebbero suddivisi in sottogruppi assegnabili a date diverse, dagli inizi alla fine degli anni '80. In particolare, i capitoli xiii-xviii, riguardanti la possibilità di una metrica quantitativa, sono certamente posteriori alla traduzione inglese di "certaine bookes of *Virgils Eneydos*" (l'*Aeneis* di Stanyhurst, 1582), e pertanto assegnabili agli inizi degli anni '80; più complessa, invece, come si chiarirà, la datazione di II.xii. L'ultimo capitolo del Libro I (xxx), una rassegna storica della poesia inglese, è con ogni probabilità un'interpolazione databile intorno al 1585, o anche più tarda. Il libro III, infine, presumibilmente abbozzato contestualmente agli strati più antichi dell'opera, sarebbe stato interamente riveduto prima della pubblicazione.

La datazione interna dell'opera proposta dalle curatrici appare generalmente convincente e solidamente argomentata sia in relazione alla purtroppo scarna *external evidence*, sia soprattutto in relazione agli *'internal' tests*. Ciò che non convince del tutto, e proprio in relazione a un peraltro evidente *internal test*, è la datazione della parte iniziale di II.xii. Il capitolo II.xii, giudicato il più tardo del Libro, si articola in due parti, relative rispettivamente alla *figure* poetica e alle imprese. Mentre la prima parte, sulla *figure* (con la conclusione: da "When I wrate ..." alla fine), viene ritenuta un'interpolazione databile intorno alla metà degli anni '80 (non viene riscontrata alcuna "internal evidence of date, but its subject and spirit link it with the effervescent ingenuity of the new courtly world portrayed by Lily", xlvi), la seconda parte, otto pagine relative a imprese e anagrammi, viene definita un'interpolazione nell'interpolazione e attribuita con evidenti ragioni a una fase "post-Armada" (pp. civ-cv). Ora, in II.i c'è un chiaro esempio di "internal evidence" che suggerirebbe una datazione della parte di II.xii relativa alla *figure* poetica molto contigua a II.i. In II.i sono individuati cinque tipi di proporzione poetica: *staffe*, *measure*, *concord*, *situation* e *figure*, ad ognuno dei quali è dedicata un'attenta analisi nei capitoli che seguono. All'analisi dell'ultimo tipo, la *figure*, è dedicata appunto la prima parte del capitolo xii, che passa in rassegna varie forme di "shaped poems". Senza tale parte, il Libro II risulterebbe evidentemente monco. La tesi sostenuta da Willcock e Walker di un primo *draft* del Libro II limitato a undici (anziché, come appare più probabile, dodici) capitoli può reggersi solo se si ipotizza una revisione di II.i, più o meno contestuale alla stesura di II.xii, con l'aggiunta di un quinto tipo di proporzione

* Il presente scritto è, nella sua sostanza, una rielaborazione - con integrazioni - di alcune parti della mia tesi di dottorato di ricerca in Anglistica, inedita: George Puttenham, "The Arte of English Poesie" (1589). *Towards an English Poetics*, Venezia 1991.

poetica, la *figure*, a una tipologia originariamente quadripartita. Di fatto, l'ipotesi di un'originaria completezza del Libro II in undici capitoli sostenuta da Willcock e Walker si basa soprattutto sulle parole iniziali dell'ultimo paragrafo di II.xi, "To finish the learning of this diuision", che dimostrerebbero il carattere originariamente conclusivo di tale capitolo (p. xlviii). Se, però, com'è anche possibile, si legge *diuision* non come riferimento all'intero Libro II, ma semplicemente al quarto tipo di proporzione poetica (*situation*) e al capitolo stesso (xi) che lo illustra, si può restituire il capitolo xii (almeno nella parte che concerne l'esame del quinto tipo di proporzione poetica, la *figure*) al *draft* originario dell'opera, ridando così completezza all'esame dei cinque tipi di proporzione delineati in II.i.

Bibliografia

Edizioni

I. Edizioni di opere singole o di gruppi di opere di uno stesso autore

ARISTOTELE, "Retorica" e "Poetica", tr. di Armando Plebe e Manara Valgimigli, Bari, Laterza 1973.

BACON, FRANCIS, *Works*, ed. J. Spedding *et al.*, 14 voll., 1857-74; rist. anast. Stuttgart-Bad Canstatt, Frommann 1963.

PUTTENHAM, GEORGE, *The Arte of English Poesie* (1589, composta c. 1569-89), ed. and intr. G.D. Willcock and A. Walker, Cambridge at the University Press 1936; rist. Folcroft (Pa.), Folcroft Press 1969 e Cambridge University Press 1970 (ampio estratto in SMITH, *Elizabethan Critical Essays*, II, pp. 1-193; commento pp. 407-22).

II. Raccolte antologiche

HARDISON, O.B. Jr. (ed.), *English Literary Criticism: The Renaissance*, London, Owen 1963.

HASLEWOOD, J., (ed.), *Ancient Critical Essays upon English Poets and Poësy*, 2 voll., London, Triphook 1811-15.

MAGNUS, L. (ed.), *Documents Illustrating Elizabethan Poetry*, London-New York, Routledge-Dutton 1906.

SMITH, G.G. (ed.), *Elizabethan Critical Essays*, 2 voll., London, Oxford University Press 1904.

Teoria e Critica

AGAMBEN, G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi 1977.

ANCESCHI, L., *Comportamento dell'"Idea" nelle poetiche del Seicento*, in *Tre studi di estetica*, Milano, Mursia 1966, pp. 9-28.

ATKINS, J.W.H., *English Literary Criticism: The Renaissance*, New York, Barnes & Noble; London, Methuen 1947.

ATTRIDGE, D., *Puttenham's Perplexity: Nature, Art, and the Supplement in Renaissance Literary Theory*, in PARKER-QUINT (eds.), *Literary Theory Renaissance Texts*, pp. 257-79; riv. come *Nature, Art, and the Supplement in Renaissance Literary Theory: Puttenham's Poetics of Decorum*, in ATTRIDGE, *Peculiar Language*, pp. 17-45.

ATTRIDGE, D., *Peculiar Language. Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*, London, Methuen 1988.

ATTRIDGE, D., *Well-weighed Syllables. Elizabethan Verse in Classical Metres*, London,

- Cambridge University Press 1974.
- CORTI, C., (a cura di), *Il Rinascimento*, Bologna, il Mulino 1994 (in particolare, ad opera della curatrice, *Le poetiche*, pp. 251-54).
- CURTIUS, E.R. (1948), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia 1992.
- DE SCARPIS, V., *Thomas Campion and His "Observations in the Art of English Poesie"*, *The Blue Guitar*, II, 1976, pp. 11-55.
- ECO, U., *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani 1975.
- FOWLER, A., *Triumphal Forms: Structural Patterns in Elizabethan Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press 1970.
- GARGANO, A., *Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso*, Napoli, Liguori 1988.
- GARIN, E., *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza 1954.
- GENTILI, V., *Paradigmi virgiliani nella carriera poetica di Edmund Spenser*, in *La Roma antica degli elisabettiani*, Bologna, il Mulino 1991, pp. 127-47 (rielaborazione della voce Spenser, Edmund, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. IV, Roma 1988).
- HARDISON, O.B. Jr., *Prosody and Purpose in the English Renaissance*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press 1989.
- HATHAWAY, B., *Introduction* alla sua ed. di *The Arte of English Poesie*, Kent (Oh.), Kent State University Press 1970, pp. I-XXXVII.
- HOWELL, W.S., *The Arts of Literary Criticism in Renaissance Britain: A Comprehensive View, in Poetics, Rhetoric and Logic*, Ithaca-London, Cornell University Press 1975, pp. 73-122.
- JAVITCH, D., *Poetry and Court Conduct: Puttenham's "Arte of English Poesie" in the Light of Castiglione's "Cortegiano"*, *Modern Language Notes*, LXXXVII, 7, 1972, pp. 865-82.
- JAVITCH, D., *Poetry and Courtliness in Renaissance England*, Princeton (N.J.), Princeton University Press 1978 (include, esaminandolo in un più ampio contesto, *Poetry and Court Conduct*).
- INNOCENTI, L., *Vis eloquentiae. Emblematica e persuasione*, Palermo, Sellerio 1983.
- KLEIN, R. (1956), *L'immaginazione come veste dell'anima in Marsilio Ficino e Giordano Bruno*, in KLEIN, *La forma e l'intelligibile*, pp. 45-74.
- KLEIN, R. (1965), *Spirito peregrino*, in KLEIN, *op. cit.*, pp. 5-44.
- KLEIN, R., *La forme et l'intelligible*, a cura di A. Chastel, Paris, Gallimard 1970; tr. it. *La forma e l'intelligibile*, Torino, Einaudi 1975.
- LOTMAN, Ju.M. (1971), *La cultura e il suo 'insegnamento' come caratteristica tipologica*; tr. it. in LOTMAN-USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, pp. 69-82 (sulla differenza tra "grammatica" e "testo").
- LOTMAN, Ju.M.-USPENSKIJ, B.A., *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani e M. Marzaduri, Milano, Bompiani 1975.
- MACQUEEN, J., *Numerology: Theory and Outline of a Literary Mode*, Edinburgh, Edinburgh University Press 1985.
- MALDONADO, T., *Il futuro della modernità*, Milano, Feltrinelli 1987 (in particolare, sulla storiografia del concetto di modernità, *Da modernus a moderno*, pp. 173-85).
- MAZZACURATI, G., *Il rinascimento dei moderni*, Bologna, il Mulino 1985.
- MELCHIONDA, M., *Itinerari virgiliani nella critica inglese dal Cinquecento al Settecento*, in *La fortuna di Virgilio*, Atti del convegno internazionale, Napoli 24-26 ottobre 1983; Società Nazionale di Scienze Lettere e Arti 1986, pp. 207-82 ("Pubblicazioni del bimillenario virgiliano").
- MURPHY, J. (ed.), *Renaissance Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, Berkeley and Los Angeles (Ca.)-London, University of California Press 1983.
- PALMER, E.A., *George Puttenham and Henry Peacham: "Copia" and "Decorum" in*

- Sixteenth century Literature*, dissertazione MPhil inedita, University of London 1969.
- PANOFSKY, E. (1924), *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, tr. it. Firenze, La Nuova Italia 1952.
- PARKER, P.-QUINT, D. (eds.) and intr., *Literary Theory Renaissance Texts*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1986.
- PLETT, H.F., *The Place and Function of Style in Renaissance Poetics*, in MURPHY (ed.), *Renaissance Eloquence*, pp. 356-75.
- PLETT, H.F., *Aesthetic Constituents in the Courtly Culture of Renaissance England*, *New Literary History*, XIV, 3, 1983, pp. 597-621.
- ROSSKY, W., *Imagination in the English Renaissance: Psychology and Poetic*, *Studies in the Renaissance*, V, 1958, pp. 49-73.
- SAINTSBURY, G., *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, 3 voll., Edinburgh-London, Blackwood 1900-04.
- SHELLING, F.E., *Poetic and Verse Criticism of the Reign of Elizabeth*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1891.
- ŠKLOVSKIJ, V. (1914), *Resurrezione della parola*, tr. it. in C. PREVIGNANO (a cura di), *La semiotica nei Paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 101-08 (sull'effetto di straniamento prodotto dal discorso poetico).
- SMITH, G.G., *Introduction, Notes, Index*, ed. cit., I: pp. xi-xcii, 345-431; II: 405-68, 469-509.
- SPINGARN, J.E., *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York-London, Macmillan 1899; 2^a ed. riv. New York, Columbia University Press 1908.
- TAYLER, E.W., *Nature and Art in Renaissance Literature*, New York, Columbia University Press 1964.
- VICKERS, B., *In Defence of Rhetoric*, Oxford, Clarendon 1988; ed. riv. 1989.
- WEINBERG, B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Chicago, The University of Chicago Press 1961.
- WELLEK, R., *The Rise of English Literary History*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press 1941.
- WHIGHAM, F., *Ambition and Privilege: The Social Tropes of Elizabethan Courtesy Theory*, Berkeley (Ca.), University of California Press 1984.
- WILLCOCK, G.D. and WALKER, A., *Introduction, Bibliographical Note, Appendixes, Indexes*, ed. cit., pp. ix-cii, ciii-cx, 314-33, 334-59.
- WITTKOWER, R., *Architectural Principles in the Age of Humanism*, *Warburg Studies*, 19, London 1949; tr. it. *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Torino, Einaudi 1964.

Valeria De Bonis

Unificazione tedesca e sistema monetario europeo.

Giuseppe Croce

Politiche attive prossime future?

Guido Fioretti

L'incertezza in economia.

Lucio Conti

Aspetti strategici e strutturali della comunicazione interna d'impresa.

Luca Diotallevi

La situazione socio-economica locale e le sue prospettive di sviluppo.
Convergenze e divergenze tra le forze sociali ternane.

Cristina Cucchini

Note sul concetto di simbolo in Jung.

Michele Stanco

Teoria, norma e canone poetico
in *The Arte of English poesie* (1589) di George Puttenham.