

## IL "CANNOCCHIALE ARISTOTELICO": DA RETORICA DELLA LETTERATURA A LETTERATURA DELLA RETORICA

Nel primo paragrafo del Trattato della metafora - sezione centrale, topograficamente e contenutisticamente, del Cannocchiale aristotelico - Emanuele Tesauro esibisce con rilievo tipografico "la vera e non vulgar Diffinizione della Metafora", da lui raccolta al termine di un errabondo viaggio attraverso i frequentatissimi mari della Retorica e della Poetica aristoteliche: "PAROLA PELLEGRINA, VELOCEMENTE SIGNIFICANTE UN OBIETTO PER MEZZO DI UN ALTRO" (p. 302)<sup>1</sup>. Salta subito all'occhio, e certamente non stupisce, la dipendenza da Poetica 1457b 8-9 ("la metafora consiste nel trasferire ad un oggetto il nome che è proprio di un altro")<sup>2</sup> del "sommo genere" così individuato, che dovrebbe, per definizione, essere comune a tutti gli otto tipi di metafora poco prima esaminati in forma breve dal trattatista. E, in effetti, il "trasferimento" soggiace, con appena qualche forzatura, a ciascuna delle trasformazioni metaforiche del termine Roma che il Tesauro escogita ad esempio per il lettore: "URBIUM SOL" (somiglianza o proporzione), "CAPITOLIUM" (attribuzione), "VALENTIA" (equivoco: "peroché il Greco nome ROMI, altro apunto non sonava, se non Valentia"), "POPULORUM TRIUMPHATRIX" (ipotiposi), "ALTER ORBIS" (iperbole), "R" (laconismo), "ANTICHARTAGO" (opposizione), "ROMULA" (decezione) (pp. 298-9). L'esercizio tesauriano merita davvero la qualifica di ingegnoso: non tanto per la trasformazione dello stesso tenore in otto veicoli diversi, quanto per aver raggiunto (anche - se non soprattutto - attraverso l'esibizione a priori del metaforizzato) la congruenza tra definizione ed esemplificazione. Altrove, infatti, non tutte le metafore che il Tesauro accatasta con inesorabile stacanovismo rientrano nella griglia definitoria: anche a voler assegnare al termine illatio la più ampia latitudine semantica sopportabile, risulta piuttosto problematico individuarla all'opera in esempi - appena precedenti a quelli citati - quali Carpathii leporem (decezione) o mens amens (opposizione) (p. 298).

L'inadeguatezza della formula di matrice aristotelica rispetto alla divisione del genere metafora in otto specie non dovette sfuggire neppure al Tesauro: il sospetto nasce non perché egli si preoccupi di dichiarare e risolvere l'aporia, ma in quanto fornisce, subito dopo aver discusso partitamente questa definizione, un'altra causa formale (ricordo che ci troviamo all'interno del maxicapitolo - da p. 121 a p. 540 - dedicato all'analisi della "cagion formale" dell'arguzia) della regina dei tropi: "l'essenza della Metafora consiste nel farti conoscere un obietto con facilità" (p. 303). Anche questa frase, naturalmente, si appoggia ad una asserzione di Aristotele, quella che "a tutti è piacevole apprendere facilmente"<sup>3</sup> - che il Tesauro traduce, e certo tradisce, nell'assioma "L'IMPARAR COSE NUOVE CON FACILTA' E' DILETTEVOLE ALL'UMAN GENIO" (p. 300: la citazione nel vivagno §\_recita "Faciliter discere omnibus a Natura suave est") -, sostenuta dalla premessa minore, di identica provenienza, che "noi apprendiamo soprattutto dalle metafore"<sup>4</sup>.

La conoscenza di cui qui si parla è, prima ancora che intellettuale, visiva: spetta al Ricoeur il merito di aver dimostrato come già il dettato aristotelico assegni alla metafora il potere di visualizzare le relazioni<sup>5</sup>. Uomo del Seicento, cioè del secolo nel quale, come ha brillantemente argomentato il Raimondi, il dominio

nella gerarchia dei sensi passa dall'udito alla vista<sup>6</sup>, il Tesoro enfatizza questa caratteristica, il che gli permette di fornire, all'esistenza di otto tipi di metafora, da lui proposta fin dall'inizio<sup>7</sup>, una giustificazione ben più salda e coerente di quanto non fossero le sparse citazioni da Retorica III 10 e 11 là addotte ad unico conforto della scelta. Il trattatista pare ben consapevole della novità della propria posizione: infatti, dall'immutabile sfondo dell'osservanza, più o meno di comodo, aristotelica, si distacca qui una presunzione di originalità che sfocia infine nell'orgogliosa dichiarazione posta a commento dello schema conclusivo, che raccoglie e riordina le otto metafore: "Che se questa mia teorica distribuzione non ti appagasse, provati tu di ritrovarne un'altra migliore" (p. 305; corsivo mio). Non resta, ora, che riprodurre sia il grafo finale sia l'argomentazione che lo introduce e spiega, facendo notare come il riconoscimento che essenza della metafora è la conoscenza dell'oggetto, introdotto quasi di soppiatto a scapito della precedente formula, in realtà renda ragione assai meglio di essa perché le metafore siano proprio otto e perché proprio quelle otto (motivando così una quantità e una tipologia altrimenti al limite dell'arbitrario) e, in secondo luogo, consenta di approdare, come visualizza lo schema, ad una sistemazione del materiale non solo chiara e distinta - se non al livello dei referenti, almeno a quello dei segni -, ma anche rispondente all'esigenza barocca di traduzione visiva del messaggio linguistico, di interscambiabilità tra linguaggio verbale e linguaggio pittorico<sup>8</sup>:

"Peroché, sicome l'essenza della Metafora consiste nel farti conoscere un Oggetto con facilità: così due sole maniere vi ha di conoscer facilmente qualunque Oggetto lontano: un'ASSOLUTA, l'altra COMPARATIVA. L'Assoluta; se l'oggetto è grande sì, che l'occhio vi giunga dalla lungi: come il Colosso di Carete, che sporgeva alto settanta gombiti: e questa è la IPERBOLE. Overo, s'egli è sì chiaro, che venga con la sua luce a incontrar l'occhio nostro: come la Luna, che sol tanto da noi si vede; quanto è illuminata dal Sole: e questa è la IPOTIPOSI. La Comparativa; se tu mi rapresenti alcuna cosa Simile, o Contraria, o Congiunta. Con la Simile, io conosco un Uomo per mezzo della sua imagine: e questa è la Metafora DI SIMIGLIANZA. Con la Contraria; io comprendo meglio il candore al confronto della Nerezza: e questo è l'OPPOSITO. Con la Congiunta: conosco il Cervo per le vestigia: e questa è la Metafora di ATTRIBUZIONE. Ma queste tre maniere Comparative, si sottodividono. Peroché, se la Simiglianza è nel Nome, non nell'oggetto: sarà l'EQUIVOCO. La Contrarietà, se non è fra gli obietti; ma fra l'obietto, e la Opinion mia: forma la DECEZIONE. Ed il Congiunto, se richiede profonda riflession dell'Intelletto: è il LACONISMO. Talché, se ti vien desiderio di veder queste otto specie diramate in un Tipo, eccolti.

	Per la Grandezza	HIPERBOLE
ASSOLUTA	Per la Chiarezza	HIPOTIPOSÌ

Nell'Obietto    METAFORA DI  
SIMIGLIANZA

	Per il Simile		
Maniera di		Nel Nome	EQUIVOCO
conoscere			
con facilità		All'Obietto	OPPOSITO
un'Obietto	Per il Contrario		
lontano	COMPARATIVA	All'Opinione	DECETTIONE

Superficiale, METAFORA DI  
 et Piano ATTRIBUTIONE  
 Per il Congiunto  
 Profondo, et  
 Inviluppato LACONISMO  
 (p. 304).

Abbiamo dunque sorpreso accamparsi fianco a fianco, in un nodo centrale del trattato di Emanuele Tesauro, non solo due differenti definizioni di metafora, ma anche da una parte l'ossequio, tutt'altro che esclusivamente formale, al maestro di color che sanno, dall'altra una ricerca di originalità - atteggiamenti entrambi tipici del secolo - che, se pur non arriva a negare l'auctoritas, non rinuncia ai propri diritti. Né si tratta dell'unico caso, ché possiamo sorprendere qualche altra modalità di questa alternanza tra tradizione e innovazione senza uscire dall'intersezione tra l'insieme della metafora e quello dei rapporti Aristotele - Tesauro. E' ben noto che il filosofo greco distingue, in Poetica 21, quattro tipi di metafora ("La metafora consiste nel trasferire a un oggetto il nome che è proprio di un altro: e questo trasferimento avviene, o dal genere alla specie, o dalla specie al genere, o da specie a specie, o per analogia"), come viene confermato indirettamente da Retorica III 10 ("dei quattro tipi di metafora [...]")<sup>9</sup>; ed è quasi altrettanto noto che il Cannocchiale aristotelico ne elenca invece otto, numero conseguito tramite un lavoro che è insieme di condensazione e di amplificazione. Le aggiunte mi paiono meno significative: conformemente alla propria convinzione che Aristotele "usa di additarci solamente i vestigi delle sue Dottrine" (p. 446), il Tesauro rintraccia, da accenni sparsi nei capitoli 10 e 11 del terzo libro della Retorica, quanto serve a proporre sei tipi di metafora: equivoco, ipotiposi, iperbole, laconismo, opposizione, decezione<sup>10</sup>. Più interessante la rielaborazione operata sulle vere e proprie metafore aristoteliche, che il Tesauro riduce da quattro a due: innanzitutto raggruppando quelle dal genere alla specie e dalla specie al genere sotto le metafore di attribuzione, poi trasformando il quarto tipo aristotelico - "per analogia" - in una metafora da genere a genere (non contemplata da Aristotele) che, insieme al tipo che la precede in Poetica 21 - "da specie a specie" - viene rubricata tra le metafore di somiglianza o proporzione ("analoga" nel primo caso, "univoca" nel secondo).

Mentre la proposta dei sei nuovi tipi di metafora è appoggiata, ogni volta, ad una autorizzazione aristotelica - in alcuni casi forzata, ma mai oltre i limiti consueti alle abitudini del tempo -, l'ardita

rimanipolazione del brano espressamente dedicato dal filosofo greco alla metafora non invoca il nume tutelare, ma, pur citando ovviamente il passo di partenza, dà come per scontata (e, soprattutto, per aristotelica) quella riorganizzazione del materiale: "Primieramente da lui trov'io riconosciute e celebrate alcune metafore di SIMIGLIANZA: chiamate METAFORE DA UNA SPECIE ALL'ALTRA: E DA UN GENERE ALL'ALTRO" (p. 281); "La seconda maniera di Metafora è quella, ch'ei chiama DAL GENERE ALLA SPECIE: E DALLA SPECIE AL GENERE" (p. 283)<sup>11</sup>.

Una simile riarticolazione della materia metaforica presenta, come appare subito, una messe di problemi di non facile né immediata soluzione, a partire da quello della reale estensione, in rapporto alla tassonomia retorica attuale nonché a quella contemporanea al Tesauro, del significato del termine metafora e - conseguentemente - dei rapporti che nel quadro tesauriano essa intrattiene con le altre figure retoriche, nominate oppure no. Sorvolando ad alta quota, almeno per ora, questo pericoloso vespaio, sottolineerei ancora la novità, per quantità e ripartizione, della proposta tesauriana rispetto ai testi aristotelici<sup>12</sup>, novità evidentemente indotta dall'accentuazione del valore conoscitivo (non in senso ontologico, è opportuno precisare) della metafora, così ben sintetizzata nello schema che abbiamo riportato, la cui euritmia concettuale e visiva risulterebbe gravemente compromessa da una differente tassonomia. Eppure, ancora una volta, il massimo di divaricazione dal testo tutore è incrinato da una serie di atteggiamenti che riconducono, all'opposto, alla matrice di Poetica 21: infatti, l'opera allinea numerose dichiarazioni che sembrano postulare una netta differenza di grado tra le prime due metafore (quelle di attribuzione e di proporzione) e le altre sei, come ha ben visto lo Zanardi<sup>13</sup>. Ciò deriva dal fatto che il Tesauro rinuncia, in questi casi, alla propria proposta di individuare l'essenza della figura nel "far conoscere un oggetto con facilità" (p. 303) e riprende la definizione aristotelica di metafora come trasferimento: essa però si applica con difficoltà alle sei nuove metafore rintracciate dal secentista, che deve quindi, volente o nolente, assegnare la preminenza a quelle di proporzione e attribuzione (che ricopro, ricordiamo, i quattro tipi elencati in Poetica 21). Con il che, l'Aristotele padrone di casa, che ad un certo punto sembrava mandato fuori dalla finestra, rientra, se non dall'ingresso principale, almeno dalla porta di servizio e il vecchio arredo convive con le nuove suppellettili.

Queste considerazioni rivestono una qualche importanza in ordine ad una più precisa caratterizzazione del Cannocchiale aristotelico e del suo autore, che normalmente vengono assegnati a due poli opposti: l'opinione prevalente vede nel trattato l'ultimo ed estremo frutto di una secolare subordinazione a quell'Aristotele il cui prestigio aveva già cominciato a subire, in altri ambiti, colpi fieri e decisivi; altri critici, invece, enfatizzano la portata del fraintendimento dell'opera dello Stagirita sino a fare del letterato piemontese un non aristotelico sotto mentite spoglie, una sorta di quinta colonna nelle file del nemico<sup>14</sup>. Entrambe le ipotesi, pur da rifiutare nella loro absolutezza, certamente qui enfatizzata da una necessaria ma riduttiva schematicità, hanno tuttavia, come si accennava, del vero: non perché, aristotelicamente, la virtù stia nel mezzo o perché, irenicamente, il Tesauro sia meno aristotelico di quanto non sembri a quasi tutti e, al contrario, più aristotelico di quanto non paia a pochi altri, bensì perché il Cannocchiale mostra una continua compresenza di due aspetti contraddittori, di modo che il bipolarismo critico di cui si diceva trova il suo primo fondamento nel trattato stesso. Questa caratteristica, che abbiamo fino ad ora cercato di

illustrare nell'ambito del rapporto che lo lega ai testi aristotelici, si manifesta a molteplici altri livelli, tanto da invitare a proporre l'ipotesi che essa costituisca una costante strutturale del Cannocchiale aristotelico, come ora proveremo a dimostrare con prelievi testuali a differenti profondità.

In effetti, la convivenza di due elementi in contraddizione non si limita a sottendere il legame tra il trattatista e il suo maestro, anche se da lì prende spesso l'avvio, ma si allarga fino ad informare di sé l'impianto metodologico dell'opera: come notò già il Pozzi, la "ricerca dottrinale [...] è condotta come su un doppio registro: col metodo aprioristico di tipo aristotelico-scolastico, rimesso in onore dal rifiorire della filosofia tomistica dopo il concilio di Trento, e col metodo induttivo o, come allora si diceva, 'positivo', che procede per osservazioni concrete su dei dati di fatto, inaugurato dai cultori delle scienze fisiche"<sup>15</sup>. Al primo membro dell'alternanza si ascrive, naturalmente, l'ossatura del trattato, che serra nelle maglie di un'indagine aristotelicamente condotta per causas tutta una serie di induzioni che, zampillando dall'imponente accumulo di materiale esemplificativo, mettono continuamente in crisi la petizione metodologica di partenza, non dichiarata ma presupposta. La contraddizione esiste anche laddove il metodo - quello per trovar la Diffinizione della Perfettissima Impresa (pp. 628-36) - è posto a tema: si tratterà di investigare l'"etimologia" del nome, poi di esaminare qualche impresa universalmente apprezzata, infine di discutere i pareri comuni degli esperti per finalmente confrontare le singole imprese con la definizione così ottenuta. All'interno di questa ossatura rigidamente deduttiva si insinua tuttavia una dichiarazione nella quale il Tesauro pare rivendicare - naturalmente coonestandolo con il ricorso all'immane Aristotele - l'uso di quello che allora si stava proclamando metodo scientifico, accoppiante induzione e deduzione: "Laonde, siccome il nostro Autore dalle Perfezioni dell'Edippo di Sofocle investigò la Diffinizione della Tragedia Ideale: e dalla Diffinizione ritornò con un regresso dimostrativo, a discoprir le imperfezioni del medesimo Edippo; così noi ci serviremo delle prerogative di questa Impresa per investigar la Diffinizione della Perfettissima Idea, riserbandoci di ritornarne all'ultimo, con la luce del discorso, a riconoscere, se in lei si ritrovi alcun difetto" (p. 634)<sup>16</sup>. Rispetto ad un analogo passo della giovanile Idea delle perfette imprese<sup>17</sup> - che, come è noto, può essere considerata il brogliaccio di questo quindicesimo capitolo del Cannocchiale aristotelico - si riscontra una maggiore enfasi: ma né in un caso né nell'altro queste dichiarazioni ormai al limite della consapevolezza teorica trovano riscontro nell'impostazione dell'opera. Essa continua così ad esibire, perfino nelle parti periferiche, la sua irrimediabile bipolarità, del resto operante anche in settori assai più vasti, coincidenti con l'opera intera: basti pensare alla compresenza, già notata dal Pozzi, di materiale "lirico, fantastico" e di una "lingua puramente espositiva"<sup>18</sup> che, del resto, rientra nella più generale irresoluzione tra teoria e letteratura; o all'incertezza sull'argomento stesso del trattato, come ora vedremo meglio.

Il cannocchiale aristotelico è opera, come si sa e come recita il frontespizio<sup>19</sup>, dedicata all'"arguta ed ingenua elocuzione", cioè intesa a ricercare le fonti e il segreto dell'argutezza: ne costituisce perentoria dimostrazione, tanto per cominciare, l'intelaiatura del trattato, che, dopo un capitolo introduttivo Dell'argutezza e dei suoi parti in generale (che vanta il titolo graficamente più maestoso, a sottolineare la preminenza dell'argomento), si articola nella ricerca delle Cagioni Instrumentali (capitolo II), Efficienti (III),

Formali (IV), Finale e Materiale (X) dell'argutezza appunto; e il filo rosso della straripante esemplificazione di arguzie di vario tipo e genere contribuisce alla compattezza del testo. Tuttavia, la messa a tema, anche enfatizzata, di questo argomento, è contestata dall'apparizione, in lacerti ampi e non marginali del trattato, di altri due protagonisti, la metafora e l'impresa, che tendono non tanto a sostituirsi all'arguzia quanto ad accamparsi accanto e alla pari con essa, incrinando così irrimediabilmente la pretesa dell'opera di proporsi come una struttura monocentrica.

La metafora rappresenta senza dubbio il polo alternativo più evidente in questa oscillazione teorica, tanto è vero che una parte non insignificante della tradizione critica sul Cannocchiale aristotelico tende a trasformare in un trattato sulla regina dei tropi un'opera invece esplicitamente consacrata all'esame dell'argutezza. Lo spostamento di interessi è stato senz'altro influenzato dalla sempre risorgente attrazione critica esercitata dalla metafora, ma ha trovato alimento nell'opera stessa del Tesauro. Assai più del pur cospicuo numero di pagine dedicate alla metafora, contano le oscillazioni definitorie che la intrecciano all'argutezza in un alternante rapporto di genere a specie (ad esempio, a p. 4 si arguisce che metafora è iponimmo di argutezza: "il nostro Autore, lodando l'arguta Metafora con cui da Euripide fu abellito un Verso di Eschilo; chiamò tutto il genere delle Argutezze, COSMON, e COSMIOTIN" ; mentre altrove il rapporto si rovescia: "la Metafora, e conseguentemente l'Argutezza, e tutti i simboli, son parti e parte della Poesia": p. 115) o, per usare l'immaginosa terminologia tesauriana, di madre a figlio e viceversa (la metafora è "prole dell'Argutezza" [p. 9], "vera figliuola dell'ARGUTEZZA" [p. 235], per poi divenire altrove "gran Madre di ogni ARGUTEZZA" [p. 279], "feconda genitrice [...] d'innnumerabili Argutezze" [p. 116]). Tra le due entità sembra dunque instaurarsi un gioco di rimandi reciproci che non riesce ad approdare ad una sovrapposizione<sup>20</sup>, nemmeno quando si tocca o si sfiora l'identità lessicale: infatti, se la tripartizione delle metafore in "metafore semplici", "proposizioni metaforiche" e "argomenti metaforici" (p. 279) ripete quella proposta in apertura per le argutezze, divise in "Semplici Parole Ingegnose", "Proposizioni Ingegnose" e "Argomenti Ingegnosi" (p. 8), va subito precisato che il ricalco punto per punto è improponibile: manca infatti un esame dei primi due gradini dell'argutezza ed anche prata rident "Argutezza intera non è, ma semplice Metafora" (p. 116). Perfino laddove pare di sorprendere una coincidenza, vale a dire alla sommità delle scale metaforica ed arguta, il Tesauro non risolve uno dei due concetti nell'altro, ma ne introduce un terzo, l'"entimema urbano" o "concetto arguto" (p. 487)<sup>21</sup>.

L'irrisoluzione presente a livello concettuale si riverbera, come è ovvio, sul disegno complessivo dell'opera, dal quale la metafora tende irresistibilmente ad esorbitare. L'ampiezza dello spazio ad essa dedicato (da p. 266 a p. 500, vale a dire quasi un terzo dell'intero trattato) costituisce una spia dell'impossibilità di mantenerla nella casella inizialmente assegnatale, che era quella di una - e sia pure la più alta (p. 266) - delle figure ingegnose (che, ricordo, assieme alle armoniche e alle patetiche articolano, secondo il Tesauro, l'intero campo retorico). Infatti, la metafora allarga in realtà il proprio ambito di azione fino a farlo coincidere pressoché interamente (si tratta solo di vincere la debole concorrenza, che è difficile riportare all'ambito delle figure, delle parole "proprie" e di quelle "pellegrine": pp. 235 e 249) con quello delle figure ingegnose, "a paragon delle quali tutte le altre Figure fin qui recitate perdono il pregio" (p. 266):

vale a dire con la zona di pertinenza dell'intelletto. L'allargamento e la sovrapposizione così operate provocano il passaggio da una metafora "specie" ad una metafora "genere" (da metafora a Metafora), il che porta seco due conseguenze: la prima è il passaggio della figura da una condizione subordinata ad una prioritaria rispetto all'argutezza, con le già viste ripercussioni sull'organicità del trattato; la seconda è la convivenza, nel Cannocchiale aristotelico, tra due concezioni di metafora: una "tecnica", più ristretta, coincidente con la definizione tradizionalmente accettata; l'altra, invece, molto più ampia e generica, tesa ad inglobare in sé non tutte le figure, come solitamente si dice, ma solo quelle, appunto, ingegnose. Basta una semplice scorsa al Trattato della metafora per rendersi conto di questa seconda tendenza: la metafora comprende non solo metonimia e sineddoche, ma anche anagrammi (letterali e numerici), rebus, allitterazioni, paronomasie (pp. 365-96), antitesi di frasi e di parole, ossimori, chiasmi (pp. 441-60) e così via. Tuttavia, l'indubbia predominanza che assume ad un certo punto la "Metafora" non può farci dimenticare la presenza della concezione antagonista, che anzi riaffiora nel corso dell'opera ogniqualvolta il discorso si sposti sul versante teorico: l'abbiamo già vista sottesa alla definizione proposta dal Tesoro ("parola pellegrina, velocemente significante un oggetto per mezzo di un altro": p. 302), ne riscontriamo la validità almeno per i primi due tipi di metafore (proporzione e attribuzione: pp. 306 e 342) e la ritroviamo ancora richiamata, ad esempio, in limine alla trattazione dell'impresa (la metafora consiste nel "Significare una Cosa per mezzo di un'altra; e non per gli propri Termini": p. 636).

L'incertezza tesauriana tra l'una e l'altra concezione di metafora poteva trovare, ancora una volta, alimento nel sacro testo aristotelico, nel quale infatti, come ha visto con chiarezza Paul Ricoeur, "lunghi dal designare una figura tra le altre, accanto alla sineddoche e alla metonimia, per esempio, come sarà nelle tassonomie della successiva retorica, il termine metafora [...] s'applica a tutte le trasposizioni di termini. La sua analisi prepara, così, una riflessione globale sulla figura come tale. Si può deplorare, per ragioni di chiarezza di vocabolario, che il medesimo termine serva a designare ora il genere (il fenomeno di trasposizione, cioè la figura come tale); ora la specie (quello che chiameremo, più avanti, tropo della somiglianza)"<sup>22</sup>. Ho fatto ricorso alle parole di un contemporaneo per motivi di perspicuità immediata, ma l'esistenza in Aristotele di due tipi di metafora era cosa ben nota anche nel Seicento, come si desume dal seguente passo dello Stigliani: "Il qual rubamento di figure [...] fu da Aristotele espressamente proibito nel trattar della metafora, la quale secondo lui le abbraccia tutte"<sup>23</sup>; e non sfuggì neppure al Tesoro, come traspare da queste righe: " Dico, che quantunque apresso Aristotele io non trovi specialmente chiarita la Division di queste ingeniosissime Figure Metaforiche; egli è perciò vero, ch'io ne trovo tutte le Specie, spartamente da lui raffigurate e ben comprese" (p. 281). L'oscillazione concettuale è come sintetizzata nel fatto che il Trattato della metafora si trasforma, nei titoli correnti, in Trattato delle figure metaforiche (pp. 266-7 e segg.); e, certo, rispetto al modello il Tesoro enfatizza l'estensione di significato del termine metafora, forse perché la sua opera si svolge soprattutto in margine a Retorica III 10, più che a Poetica 21. Ai fini del nostro discorso interessa però rilevare come il trattato contrasti decisamente una tradizione (bastino due nomi agli opposti poli cronologici: Quintiliano e Trissino) che assegnava alla metafora una ristretta e peculiare casella, delimitata dai territori ricoperti dalle figure concorrenti, e che ne esaltava quindi la valenza specifica rispetto alla



generica; e la contrasti recuperando proprio la compresenza e l'oscillazione, già aristoteliche, tra i due significati del termine<sup>24</sup>. Come in una sorta di mise en abyme viene così riprodotta, all'interno del polo metaforico, quella indecisione strutturale tra metafora e argutezza che abbiamo visto costitutiva del trattato.

In un'opera che sembra aver fatto della decezione continuata<sup>25</sup> una delle proprie cifre, non solo stilistiche, il lettore che creda di poter finalmente riposare, sia pure su un'altalena perpetuamente oscillante tra la metafora e l'argutezza, inciampa in realtà nell'impresa. Essa è introdotta dal Tesauro, tramite un sillogismo che non riesce ad evitare il sospetto di pretestuosità, quando, dopo aver esaurito la trattazione delle argutezze "lapidarie" (cioè, verbali), l'autore passa ad esaminare quelle "simboliche" (cioè, in oggetti e azioni: insomma, non verbali): ma poiché non è possibile "dare un perfetto fine a quest'Arte Simbolica: se di tutte le Specie de' Simboli partitamente non ti ragiono", e poiché l'impresa è "il più Nobile, il più Eroico, il più Ingenioso et Arguto di tutti li Simboli" (p. 623), ecco che ad essa viene dedicato un intero capitolo, parecchio più lungo dell'operetta giovanile (cioè la più volte citata Idea delle perfette imprese) di cui, a detta del trattatista, dovrebbe invece costituire "un brieve compendio" (p. 628). Così costretta, sia pure piuttosto artatamente, a specie del genere argutezza (simbolica) e ghetizzata in un capitolo apposito, il quindicesimo, l'impresa non incrinerebbe il primato dell'arguzia, se non fosse che essa ricompare frequentemente ed insistentemente lungo tutta l'opera, fino ad ergersene, in alcuni luoghi, a protagonista. Privilegiato settore di emersione di questa tendenza è il capitolo secondo (Cagioni instrumentali delle Argutezze oratorie, simboliche, e lapidarie), che non solo presenta un nutrito elenco di imprese antiche e moderne, ma anche allinea lacerti testuali che fanno dell'impresa l'oggetto della trattazione e, inoltre, la parificano all'arguzia: "in sei maniere adunque si può significare una Impresa, e qualunque detto arguto e figurato" (p. 16); "in questa maniera di significare una cosa per altra, s'accoglie (come vedremo) tutto l'acume delle Imprese, e di tutte le Arguzie" (p. 17); "non richiedendosi minor sagacità nell' esporre, che nel comporre una Impresa arguta et ingegnosa" (p. 17)<sup>26</sup>. Alle indicazioni offerte dal testo si aggiunga l'incongruenza dell'illustrazione in antiporta<sup>27</sup>, la quale, lungi dall'emblematizzare, come dovrebbe, l'intera opera, si attaglia invece perfettamente al solo trattato delle imprese: infatti, il cannocchiale sorretto da Aristotele e puntato dalla Poesia verso un sole maculato non allude nè all'argutezza né tantomeno alla metafora, ma al fatto che, con l'aiuto della definizione della perfetta impresa, sarà possibile rintracciare difetti perfino nella famosissima e celebratissima impresa di Luigi XII<sup>28</sup>.

E' molto probabile che la remota origine di queste oscillazioni, riguardo al fine dell'opera, tra argutezza e impresa, vada addebitata alla genesi del Cannocchiale aristotelico, così come la descrive il Tesauro a p. 3<sup>29</sup> e come ora cerco di schematizzare: 1) il Tesauro compone un trattato latino (che non pubblica e che non ci è pervenuto) sull'arguzia<sup>30</sup>; 2) anni dopo si accinge a darne alle stampe, in italiano, la sola parte dedicata alle imprese; 3) ma è invitato, da "chi è Signor del suo volere", a trattare le arti simboliche e lapidarie, che comprendono tutte le argutezze; 4) di conseguenza, recupera alcune notizie da quella sua opera latina e stende finalmente il Cannocchiale aristotelico. Se la ricostruzione è esatta, l'oscillazione tra il teleologismo impresistico e quello arguto riflette il coagulo tra due opere nate con intenti diversi; ma ciò che ora più

preme sottolineare è che, qualunque sia la causa di questo andirivieni, bisogna a mio parere resistere alla tentazione di comporlo in una superiore sintesi o di ignorarlo, risultando esso costitutivo della natura stessa dell'opera. E il Tesauro pare proprio aver puntato, come farà poi con la Filosofia morale<sup>31</sup>, sulla possibilità di una duplice (o anche molteplice) lettura, che muta il significato del testo al mutare del punto di vista da cui è trguardato. Nel caso di quel "libro aperto" che è il Cannocchiale aristotelico<sup>32</sup>, l'autore sfrutta l'ambivalenza tra impresa e metafora mutando etichetta ad un contenuto - o, per dirla con termini che richiamano una caratteristica barocca segnalata dal Rousset e valida anche in questo caso, facciata ad un interno - che da una stampa all'altra resta sostanzialmente identico (l'aggiunta dei due trattati dei concetti predicabili e degli emblemi, pur importante, non riguarda il nostro discorso) e focalizzando quindi l'attenzione del lettore ora su un argomento ora sull'altro: infatti, il Cannocchiale aristotelico, che nella prima edizione recava come sottotitolo Idea delle Argutezze Eroiche Volgarmente chiamate Imprese e di tutta l'Arte Simbolica e Lapidaria, diviene, a partire dalla impressione veneziana del 1663, Idea dell'arguta ed ingenua elocuzione, che serve a tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria e Simbolica<sup>33</sup>. Non solo: nell'apologia L'Italia vindicata, nata come risposta alle accuse mosse da Pierre La Moyné nel De l'Art des Devises, del 1666, e databile allo stesso anno (cioè ben dopo il mutamento di sottotitolo), il Cannocchiale è ancora ricordato come "arte delle imprese"<sup>34</sup>, a riprova di una sostanziale, non accidentale, ambiguità.

E' estremamente interessante notare che le alternanze che abbiamo fino ad ora rintracciate investono tutte due poli e non più di due: perfino l'oscillazione tra metafora, argutezza e impresa non va letta come una relazione triangolare, ma come un doppio rapporto binario, da una parte tra metafora e argutezza, dall'altra tra argutezza e impresa. Si tratta di una constatazione che può forse avvicinarci alla reale natura dei fatti fin qui censiti, che vengono normalmente, e non senza impazienza, rubricati come contraddizioni. Il Friedrich, ad esempio, dopo averne incontrata un'ennesima, esclama: "Ma che cosa significano per lui [Tesauro] le contraddizioni!"<sup>35</sup>. Interviene opportuna, a questo punto, una ammonizione dell'Aneschi, sorta in margine all'esame del pensiero del Campanella ma dalla portata più generale: "Non si parli, qui, di contraddizioni. In questo caso, il rilievo della contraddizione come errore che svaluta la ricerca non giova: ci lascia vittoriosi di un testo di una vittoria solo apparente e priva di bottino, e la verità, il senso profondo, ci sfugge"<sup>36</sup>. Se il caso del filosofo calabrese si risolve accertando e accettando la "multipolarità" del suo pensiero, per quanto riguarda il Tesauro occorrerà ricordare che nel Cannocchiale Aristotelico, come hanno visto in particolare il Conte e il Raimondi<sup>37</sup>, è alla retorica (o alla metafora nella sua accezione più estensiva, che con essa retorica tende a coincidere) che viene assegnato il ruolo di modello interpretativo di tutto il reale: di conseguenza, le innumeri "contraddizioni" che attraversano il trattato vanno ridotte alla loro controfigura retorica, vale a dire l'antitesi, della quale tendono infatti ad assumere forma e caratteristiche, prima tra tutte lo statuto bimembre<sup>38</sup>.

Non credo sia il caso, ora, di elencare tutte le contraddizioni presenti nel Cannocchiale aristotelico, nè di mostrarne la reale natura retorica di antitesi: mi limito perciò a segnalare un fatto significativo della tendenza del Tesauro ad accostare elementi contrapposti nell'evidente tentativo di eliminare con ciò stesso la

tensione concettuale che li divarica ed oppone. E che può anche derivare da una lunga trafila di discussioni, come è il caso del rapporto tra delectare e docere: il Tesauro, giusta la tendenza barocca, messa in luce dal Morpurgo-Tagliabue, a risolvere i dualismi delle epoche precedenti in soluzioni allo stesso tempo unitarie ed artificiose<sup>39</sup>, trattando, in un citatissimo passo, delle caratteristiche della metafora accosta aproblematicamente, come si vede anche dalla successiva disamina dei termini, il "gioviiale" e il "giovevole" (p. 266), ignorando con sovrana noncuranza il fardello teorico legato a questi due concetti: come se in realtà il problema consistesse nel sostituire all'utile e al dilettevole due lessemi legati dalla paronomasia: la quasi identità fonica prevarica sulla diversità di significato e costituisce insieme avvio e traguardo alla (fallace) risoluzione del dilemma.

Questa "intima retorica disposizione all'antitesi" è emblemizzata, come hanno segnalato in parecchi, fin dal titolo: la giuntura Cannocchiale aristotelico è in effetti già un'antitesi, "sul punto di diventare ossimoro"<sup>40</sup>, tra "la più esaltante e significativa invenzione della scienza all'inizio del XVII secolo" e quell'Aristotele "nel quale la moderna scienza vide il suo massimo antagonista"<sup>41</sup>. La presenza sulla soglia di questo segnale costituisce evidentemente una precisa indicazione dell'importanza dell'antitesi nell'opera, a livello sia di teoresi sia di scrittura (la precisazione dovrebbe essere inutile, visto che l'osmosi, sia pure discontinua, tra teoria e prassi, è una delle peculiarità del Cannocchiale aristotelico; ma il focalizzarsi degli interessi critici sul contenuto concettuale dell'opera, con la vigorosa ma solitaria eccezione di un articolo del Pozzi<sup>42</sup>, restituisce attualità al richiamo). Infatti, il Tesauro insiste ripetutamente sul ruolo della "metafora di opposizione", con una enfasi che non pare ridicibile senza scarti al consueto registro elogiativo: essa è la fonte del mirabile (p. 442) e "per sé sola basta a dar lumi al continuato discorso" (p. 441), tanto è vero che "nelle Poesie italiane, molti Versi paion plausibilissimi per questa sola Figura; che per il Concetto (se attento il consideri) son dissipiti, e sciocchi" (p. 445)<sup>43</sup>; e ne è attirato fino al punto da tradurre in latino il sonetto petrarchesco Pace non trovo e non ho da far guerra<sup>44</sup>.

Al di là delle ovvie motivazioni di gusto, personale e del secolo, la predilezione tesauriana (e secentesca) per l'antitesi si appoggia ad una importante affermazione di Aristotele, che pone la figura allo stesso livello della metafora e del vigore; e che, poche righe sopra, individua la ragione del successo degli entimemi nella presenza di metafore per quanto concerne il contenuto e nella maniera antitetica per ciò che riguarda l'espressione (Retorica III 10 1410b 10-35). Da questo brano derivano, secondo il Morpurgo Tagliabue, le due correnti nelle quali si articola l'intero barocco europeo: il marinismo italiano, il preziosismo francese, il cultismo, l'eufuismo sarebbero caratterizzati dal prevalere, nell'entimema (o concetto) del momento metaforico, i tragici spagnoli e francesi dalla predominanza dell'antitesi<sup>45</sup>. Lo studioso si serve del Cannocchiale aristotelico in quanto metatesto e quindi lo utilizza, sulla scorta di una consolidata tradizione che ne fa la controparte precettistica del marinismo, come sostegno critico del primo dei due rami individuati. Ma nel trattato i segni di un'attenzione teorica (e, vedremo, di una frequentazione pratica) dell'antitesi sono già numerosi ed incrinano, se non la validità della classificazione proposta dal Morpurgo Tagliabue, almeno la collocazione in essa riservata al Tesauro. Il quale giustifica il ruolo particolare

assegnato alle metafore di opposizione con un brano che val la pena di rileggere: " Passomi alla Metafora di OPPOSIZIONE; riconosciuta sopra l'altre dal nostro Autore. Peroché la Contraposizione ha certa forza entimematica; che, nonché appaghi, anzi violenta l'intendimento. Dove tu dei risovvenirti, che il Contraposto ha duo riguardi: cioè, la proporzionata collocazione delle parole; e l'acuta significazion del Concetto. Per l'uno ell'è figura Armonica: per l'altro, Ingegnosa: peroché le cose contrarie poste a confronto, com'egli avvisa; più spiccano, e più risplendono nell'intelletto" (p. 292). Lo spunto iniziale è ancora fornito dal passo di Retorica III 10 ricordato poc'anzi, ma poi il discorso slitta su un altro punto e su di esso si sofferma, cioè l'appartenenza della metafora di opposto, unica tra tutte, a due diversi generi di figure, l'armonico e l'ingegnoso<sup>46</sup>. Esse, come è noto, sono dedicate rispettivamente "a lusingare il Senso dell'Udito, con l'armonica soavità della Periodo" e "a compiacer l'Intelletto con la Significazione ingegnosa" e si dividono, insieme alle "Patetiche" (intese "a commuover l'Affetto con la Energia delle Forme vivaci"), l'intero campo delle figure (p. 124). Ora, qui importa sottolineare che mentre le figure ingegnose rientrano nell'ambito della elocutio, quelle armoniche, dipendenti come sono dalla "EQUALITA' delle Membra", dalla "CONTRAPOSIZION de' Termini" e dalla "SIMIGLIANZA delle Consonanze" (p. 127) pertengono per larga parte alla dispositio (tanto è vero che il Tesauro ne può dare una trascrizione spaziale nelle cosiddette tavole metriche). Ne consegue innanzitutto che l'antitesi, operando a cavallo tra dispositio ed elocutio<sup>47</sup>, può essere assunta a simbolo di una retorica non mutilata, cioè non ridotta al solo troncone elocutivo, come vorrebbe invece l'opinione vulgata; in secondo luogo, stante l'equazione tra dispositio e docere da una parte e elocutio e delectare dall'altra<sup>48</sup>, l'antitesi si rivela capace se non esattamente di conciliare certo di accogliere in sé i due fini tra i quali si dibatteva l'arte barocca, di riunire, insomma, in una figura retorica il gioviale e il giovevole che il Tesauro si era già sentito in dovere di accostare trattando della metafora.

Queste potenzialità dell'antitesi spiegherebbero la diffusione e l'importanza della figura nella letteratura barocca; al suo fascino non si sottrae neppure il Tesauro, che non si limita ad assegnarle un ruolo importante nel proprio sistema teorico, ma anche la elegge a chiave di volta della propria retorica in atto, sia a livello concettuale, come abbiamo visto, sia a livello stilistico, come ora vedremo. L'antitesi è, in effetti, una delle figure più frequenti nella prosa tesauriana, dove può assumere varie modalità, che qui esemplifico parcamente basandomi sulla classificazione del Lausberg<sup>49</sup>:

1. Antitesi di frase: tanto solamente è morto, quanto dall'Argutezza non è avvivato (p. 2); sognando insegnano; e mentendo dicono vero (p. 29); insegnò ad altri ciò ch'egli non sapeva (p. 42); non sappia ciò ch'ella insegna (p. 73); nulla è più artificioso che peccar contra l'arte: nulla più sensato che perdere il senno (p. 95); se ti ama felice, non ti abbandona infelice (p. 88); per ridersi di color che ne ridono (p. 182); se Roma soggiogò la Grecia col ferro: la Grecia ruinò Roma con le delizie (p. 254); Felice Apicella, che più preziosa tomba ebbe in questi versi che nel suo elettro: peroché in quella gemma morì; in questi ella vive (p. 487); e come ambidue siano foschi, l'uno fa lume all'altro (p. 529).

2. Antitesi di gruppi di parole: nell'altra vita faranno una perpetua antitesi, lagiù i Dannati affitti a immortal Morte; e cola sù i Beati inseparabilmente congiunti a Dio, senza vicende (p. 62); dall'orecchia sorda del sasso, all'orecchia viva del Tiranno (p. 87); mentre questa udiva il Cielo irato; e quegli il vedeva sereno (p.

88); onde splendidamente salirono, precipitosamente ricadono (ib.); non ne riporteresti laude d'imitatore, ma biasimo d'involatore (p. 115-6); mettere immeritamente a catene la Prosa nata libera, come la Prosodia nata schiava (p. 146); e quella vita che lor fu tolta in campo dalle spade, ricuperarono dagli scalpelli in una lapide (p. 185); molti son belli nel passato, e laidi nel presente (p. 257); il qual ridicolo sentimento, partorì talvolta non ridicoli risentimenti (p. 376); la scurrilità de' profani Teatri, e l' decoro de' sacri Pergami (p. 503).

3. Antitesi di parole singole:

3.1. Coordinate: un chiaro Contrassegno, e una oscura Diffinizione (p. 4); fuggendo o fugando il nemico (p. 56); vecchia nella sostanza, e novella nella forma (p. 116); non più ritonda né però mozza: non metrica, né senza metro: non ligata, né sciolta dalle poetiche leggi: senza verso, non senza ritmo (p. 126); sicome con la stessa materia un concertato o sconcertato palagio: così co' medesimi piedi una sonora o dissonante Periodo puoi tu comporre (p. 154); ambe restasser vinte e vincitrici (p. 188); o per troppa inavvertenza, o per troppa avvertenza (ib.); morire il Latino, e nascere l'Italico idioma (p. 240); l'Ironia è Metafora di due faccie, che par lodare, e biasima; concedere, e nega; ingrandire et appiccolisce; ammirare e dispregia; dire e disdice (p. 387-8).

3.2. Legate da diverso rapporto sintattico: le cose mute parlano, le insensate vivono, le morte risorgono (p. 2); co' suoi esempi; che son chiari lumi delle oscure teoriche (p. 16); e dagli Schiavi fur portate le Arti Liberali (p. 52); la verità per sé amara [...] si raddolcisca (p. 59); quelle Menti immortali simbolicamente ragionar co' Mortali (p. 66); il Verbo Divino, solo Oracolo della verità; impose eterno silenzio a molti Oracoli mentitori (p. 67); contemplando il finto Figlio nel vero; trasse da quelle ossa morte tante vivezze (p. 90); per gola di più grande acquisto, perdono l'acquistato (p. 102); e di mezzo all'orror nasce il diletto (p. 157); con le morte consonanti fa risuonar le vive (p. 167); ogni cosa ha detto col suo tacere (p. 211); ritornato ci paia di morte a vita (p. 233); trovò in quel Monte la caduta vicino alla salita (p. 241); pose ogni diligenza nel parer di scrivere senza diligenza (p. 242); di Femine li fa Mascoli (p. 250); trovando in cose dissimiglianti la simiglianza (p. 266).

3.3. Ossimoro: liberalmente scarsa (p. 28); copertamente scoperte (p. 60); immortal Morte (p. 62); scioccamente sapiente (ib.); quel Reo innocente (p. 69); discordia concorde (p. 164); quella scomposizione è composta (p. 18); quel disconcerto è concertato (ib.); amata nimica, e odiata ospite (p. 241); seriamente ridicolo (p. 295); l'oculato Cieco di Adria (p. 428); avaramente liberale (p. 429); in maniera sordidetta senza sordidezza (p. 435); immodestamente modesti (p. 592); quel Re, non ancor Re (p. 655).

A volte, le antitesi si prolungano per parecchie righe: più che una scomposizione analitica, è utile in questi casi uno sguardo d'insieme a qualche pezzo (avverto che essi compaiono soprattutto nel Trattato de' Concetti predicabili):

"Li rotanti e rotati Globi de' Cieli, rapitori e rapiti: il Sole, core del Mondo: le inestinguibili faci delle Stelle fisse e pellegrine; spettatrici e spettacolo de' Mortali: le stellate Immagini misuratrici delle Stagioni. Augi et Apogei; seggia sovrana de' Pianeti negli error lor non erranti: l'Aura Eterea: le salubri e benigne Influenze degli Asterismi, su i perni dell'uno e dell'altro Polo immobilmente moventisi: la Luna, fermaglio e fibbia dell'un Mondo, e dell'altro. Gli Elementi inferiori, nel reciproco scambiamiento loro immortalmente

mortali: i Misti Corpi da loro, e di lor generati. La Sfera delle fiamme: l'Aereo tratto, palestra de' Venti, e delle Nuvole: spirabili e spiranti Aure: Meteoriche Impressioni: Iride Paciera degli Aerei duelli: Zefiri padri, e Rugiade nutrici de' Vegetabili", etc. (p. 155-6).

Il Tesaurus mostra una predilezione particolare per quella forma speciale dell'antitesi che è il chiasmo, particolarmente nella sua variante complicata (o antimetatesi):

4. Chiasmo (unifico il chiasmo piccolo e quello grande):

4.1. Chiasmo semplice: dividendo con Isocrate questa gloria; ch'egli seppe insegnare, non praticare: et Isocrate praticare, non insegnare (p. 3); per far della terra un Cielo, scuota le Stelle di Cielo in terra (p. 73); a' modesti Giudici saria paruta villania troppo immodesta (p. 123); quantunque la Prosa non abbia un numero certo: ell'ha però un certo Numero (p. 145); nel presente son grati, ingrati nel passato (p. 257); Forma immortale in mortal Corpo (p. 156); piccol Mondo, cui serve il Mondo grande (ib.); con la pietosa voce ingannatrici spietate (p. 157); incominciarono i Grechi Schiavi ad insegnar la Lingua Latina a' Liberi Latini (p. 238); piena sempre, e sempre vuota di abitatori (p. 241); con diletto maggiore un publico lutto (p. 428); Donnadragone, o Dragodonna (p. 515); ne' Concetti richiede maggior vivezza che l'Oratoria, e minor che la Poesia; e nello stile un minor Metro che la Poesia; e maggior che l'Oratoria (p. 595); significando pensieri nobili con ignobilissimi ordigni (p. 645).

4.2. Chiasmo complicato (antimetatesi) (non distingue tra la variante sintattica e quella semantica): Sicome le Metafore sono Imagini: così le Imagini son Metafore (p. 12); quasi o le Api dagli Uomini, o gli Uomini dalle Api apprendessero il Melificio (p. 6); parole dipinte, over pitture parlanti (p. 18); scrivere parlando, e parlar scrivendo (p. 23); Marito dell'adultera, adultero della Moglie (p. 21); le Parole son Cenni senza movimento; e i Cenni son Parole senza romore (p. 24); favellasser tacendo, e tacessero favellando (p. 25); per forza dell'arte, pareano i sassi cambiati in Donne: e per forza del Dolore, parean le Donne cambiate in sassi (p. 33); imparavano a trastullar nella guerra, mentre che guerreggiavano ne' trastulli; (p. 56); Roma dunque fia il capo di Toscana, e non Toscana di Roma (p. 72); sicome le Arguzie de' Poeti si chiaman fiori: così i Fiori della Natura, si chiamano Arguzie (p. 73); io non so se allora il Sole si specchiasse in Augusto, o Augusto nel Sole (p. 75); per ricrearmi co' vostri sollazzi; o per sollazzarvi con la mia morte (p. 84); fanno incredulo chi non le vede; et a chi le vede, fan creder l'incredibile (p. 88); nel vero la favola, e la verità nel fabuloso (ib.); con tanta vivezza delle Statue; e tanto stupor de' riguardanti; che i riguardanti paiono statue; e le statue riguardanti (p. 89); il tesoro rubò il ladro, e non il ladro il tesoro (p. 92); rapirono le Muse in Parnasso, anzi che dalle Muse fossero essi rapiti (p. 93); i Matti son di bellissimo ingegno: e gli 'ngegni più sottili [...] son più proclivi ad ammattire (p. 93); l'Esercizio senza grande ingegno, che un grande Ingegno senza esercizio (p. 96).

Limite alle prime cento pagine del trattato l'esemplificazione dell'antimetatesi poiché ritengo che il materiale addotto da una parte sia sufficientemente rappresentativo delle casistiche elencate, dall'altra convinca della intensità con la quale il Tesaurus ricorre alla figura. Una simile insistenza - che si comunica, per una sorta di osmosi, anche alla critica, la quale evidentemente trova nel chiasmo complesso un'efficace modello caratterizzante, per (involontaria?) mimesi, l'oggetto della trattazione - richiede un tentativo di

spiegazione che superi le consuete e logore lagnanze sulla facilità di costruzione e sulla sicurezza di effetto della figura<sup>50</sup>. Mia opinione è che nel Cannocchiale aristotelico il ricorso ad essa si giustifichi all'interno della più generale e onnicomprensiva impalcatura antitetica del trattato: infatti, l'antimetatesi è una sorta di illimpimento ed enfattizzazione dell'antitesi, una antitesi al quadrato, nel senso che essa funziona come moltiplicatore di quel rapporto di opposizione semantica tra due entità linguistiche che dell'antitesi è la base. Ciò è particolarmente evidente in quegli esempi (non a caso, più numerosi) in cui la coppia di partenza è già antitetica o addirittura ossimorica - favellassero tacendo e tacessero favellando -; ma anche laddove non è così si instaura inevitabilmente una opposizione non solo tra il primo e il secondo sintagma, ma anche, in virtù dell'inversione (sintattica o semantica), tra l'uno e l'altro membro del binomio (e il ricorso al chiasmo instaura anche un'antitesi di posizione): quasi o le Api dagli Uomini, o gli Uomini dalle Api apprendessero il Melificio.

Insomma, per dirla con la formula usata dal Pozzi per sintetizzare il principio-guida dello schema narrativo dell'Adone, "il corrispettivo di ogni cosa ne è anche l'opposto"<sup>51</sup>. E' così uscito dal cappello, come per un gioco di prestigio, il poema che più di ogni altro viene evocato quando si parla del Cannocchiale aristotelico, quasi che, nonostante il trentennio che li separa, quest'ultimo stia alla trattatistica come il primo alla poesia. Non mancano ragioni per così dire esterne a giustificazione dell'accostamento, a partire dal notissimo elogio che il Tesauro fa della "Sirena Marina"<sup>52</sup>, per continuare con le frequenti citazioni, anche solo biografico-aneddotiche, di cui lo onora (pp. 173, 243, 245, 246-7, 272, 295, 307, 313, 314, 360, 366, 406, 412): esse sono tanto più significative in un'opera parca di nomi contemporanei e rivelano una lettura attenta e smalzata, come laddove si individua nelle Dionisiache di Nonno una fonte del Marino<sup>53</sup>. L'accertamento di questa predilezione del letterato torinese per il poeta napoletano viene a giustificare una persistente tradizione che vede nel Marino l'inauguratore e il massimo esponente del concettismo o secentismo o, appunto, marinismo, e nel Cannocchiale aristotelico la massima celebrazione - stampata un po' tardi, oltre la metà del secolo, ma riportabile, secondo il Raimondi, al terzo decennio del Seicento<sup>54</sup> - di questa poetica. Ora che i primi sospetti del Pozzi sono stati confermati dalle esemplari analisi della Colombo e del Besomi, che hanno ridotto il ruolo del Marino a quello semmai di raccoglitore, e più nell'Adone che nelle opere precedenti, di una sorta di media del concettismo, mozza delle punte ad esempio di un Casoni o di un Grillo<sup>55</sup>, si tratta di reimpostare il problema dei rapporti tra il trattato del Tesauro e il poema del Marino. Reimpostarlo anche, se necessario, per negare l'esistenza di qualsiasi legame; certo, tanto per cominciare, per revocare in dubbio la pertinenza della trattazione del "concetto" o "argutezza" o "metafora" che dir si voglia quale punto di raccordo tra le due opere: da questo angolo visuale, il Cannocchiale aristotelico sembra assai più adatto a giustificare l'enigmistica di un Casoni o ad annunciare l'estremistica ondata tardo-barocca di un Frugoni o di un Lubrano.

Altro è il terreno sul quale bisogna muoversi: non quello prevalentemente dissodato - nei solchi tracciati dal Croce, ma rimasti sostanzialmente sterili - della metaletteratura, ma quello, appena delimitato dal Pozzi, della letteratura (o, per lo meno, della retorica), poiché si dimentica spesso che il vantaggio del

Cannocchiale aristotelico rispetto ai trattati del Peregrini o della Sforza Pallavicino non è certo concettuale, ma stilistico, come prova anche il fatto che, invariabilmente, siano citati quei passi in cui la riflessione teorica si accompagna ad un innalzamento di tono della scrittura<sup>56</sup>. Si tratta, naturalmente, di valori letterari diversi da quelli oggi in voga e, soprattutto, distribuiti nel testo ad intermittenza, con intervalli anche larghi: ciò non toglie che il Cannocchiale aristotelico possa essere considerato opera di retorica almeno allo stesso titolo per cui la si considera opera di metaretorica. Se ci si trasferisce su questo piano, le somiglianze con l'Adone si infittiscono: e si tratta di concordanze di non poco conto, in quanto investono la struttura dell'opera. Non può non colpire, ad esempio, il fatto che le accuse di sproporzione e di gigantismo mosse dallo Stigliani al poema del Marino - "vastissimo gigante, ch'abbia in corpo una ossatura nana", "rana, che cammina sui trampoli"<sup>57</sup> - si attagliano perfettamente anche al trattato del Tesauro, le cui digressioni sui vari argomenti, come abbiamo visto, esorbitano in continuazione dall'intelaiatura aristotelica che dovrebbe garantirle: un po' come nell'Adone la favola dell'amore di Venere per il giovanetto cipriota è continuamente messa in crisi da indugi descrittivi o da narrazioni secondarie. E ancora, per restare alle coincidenze più macroscopiche, quella sorta di poema dopo il poema, o fuori dal poema, che è secondo il Pozzi il ventesimo canto dell'Adone, pare corrispondere alla posticcia appendice degli ultimi quattro capitoli (XV-XVIII) del trattato, apparentemente non previsti dal piano dell'opera (come ho già ricordato alla nota 25). Ma soprattutto, come si è cercato di dimostrare, il Cannocchiale aristotelico si regge su una struttura antitetica - esibita già nel titolo, così come L'Adone dichiara in limine il proprio "senso verace", identicamente antitetico: "Smoderato piacer termina in doglia" - operante a tutti i livelli: da quello macrostrutturale dell'impalcatura concettuale, dove il ricorso alla retorica come chiave interpretativa del reale consente di trasformare le contraddizioni più spinose in più mansuete antitesi, a quello linguistico-stilistico, dove l'antitesi, nelle sue varie forme, è tra le figure dominanti. Ed è assai interessante notare, a questo proposito, che, benché le antitesi possano investire più di due membri (ad esempio con la regressio<sup>58</sup>), nel Cannocchiale aristotelico questa modalità non si dia o sia comunque estremamente rara (non ne ho rintracciato alcun esempio: ma il testo è troppo lungo perché mi senta di escludere una distrazione): in tutte le sue occorrenze l'antitesi si conferma figura a due fuochi - che trova il proprio potenziamento ed illimpidimento nell'antimetatesi - e il trattato tesauriano si conferma opera costruita sull'andirivieni tra un polo e l'altro susseguente all'impossibilità (alla incapacità) della scelta. Che è poi la stessa caratterizzazione dell'Adone offerta dalla splendida lettura del Pozzi, sfociante infine nel ricorso alla figura geometrica dell'ellisse<sup>59</sup>: e se per il Marino valgono gli esempi figurativi del Bernini e del Borromini, come non pensare per il Tesauro - pur non negando l'influsso di quei grandi precedenti - alle opere di cui il Guarino, pochi anni dopo, ornerà la capitale dei Savoia<sup>60</sup>? Come referente ideologico della costruzione ellittica elaborata dal Tesauro può benissimo valere quello addotto dal Pozzi per il Marino, cioè "l'irrisoluzione dell'uomo seicentesco di fronte ai due modelli cosmici contraddittori, tolemaico e copernicano"<sup>61</sup>; o forse meglio, generalizzando, tra il mondo vecchio e il mondo nuovo. E anche per la figura retorica che sta alla base del Cannocchiale aristotelico possiamo richiamare in causa Giovan Battista Marino, a proposito del



quale i curatori delle Rime marittime si chiedono (ma è domanda retorica, ovviamente), quale sia il "significato di questa disposizione rigorosamente simmetrica di elementi antitetici all'interno di un sistema chiuso. Rivela la relatività delle cose? Mostra come siano cangianti e suscettibili di mutamenti estremi i fatti della vita? Allude al piacere che si capovolge facilmente in dolore, e viceversa?"<sup>62</sup>. Tutto questo, certamente: ma, nel Tesauro, spogliato dell'aspetto drammatico che, tutto sommato, conserva nel poeta napoletano e spostato sul versante del compiaciuto gioco intellettuale. Con, in più, un aspetto che è segnalato con chiarezza dal frequente ricorso all'antimetatesi: la coscienza del passaggio in atto da un mondo ordinato gerarchicamente, un cosmos, ad un caos ingovernabile che si sottrae ad ogni tentativo assiologico, in cui non resta che limitarsi ad accostare gli elementi antitetici senza né comporre il contrasto né scegliere tra uno di essi: "così era già invilita la nobiltà, o nobilitata la viltà" (p. 577). La cosmologia aristotelico-tolemaica è già caduta senza che quella copernicana abbia potuto prenderne il posto, almeno nella coscienza comune<sup>63</sup>: se il punto di osservazione dell'universo da assoluto si è fatto relativo, non stupirà che le cose mutino al cambiare di esso - "parendo verso ai prosatori, e prosa a' versificatori" (p. 126) - e nemmeno, quindi, che il Cannocchiale aristotelico possa tematizzare indifferentemente l'argutezza o l'impresa solo mutando sottotitolo o permanere nella sua costitutiva irresolutezza tra arguzia e metafora.

Dunque, la vulgata opinione della parentela tra il Cannocchiale aristotelico e l'Adone si dimostra fondata: non però sul piano di una generica predilezione, là teorica, qui pratica, per l'arguzia o il concetto o la metafora, bensì su quello di una vera e propria omologia tra le due opere. Ciò da una parte depone a favore della lucidità di penetrazione dei meccanismi testuali posseduta dal Tesauro, dall'altra getta luce riflessa sull'Adone, confermando che i segreti costruttivi di esso investono più il macrotesto che il microtesto, più la dispositio che l'inventio o l'elocutio. Si legittima così, per questa inedita via, l'assunzione del Cannocchiale aristotelico a paradigma della letteratura barocca: non tanto a motivo della riflessione teorica che esso propone, come si è continuato a ritenere, quanto grazie alla struttura ad ellisse che la veicola; non per la sostanza del contenuto, ma per la forma in cui il contenuto è versato: insomma, non grazie alle trovate dell'inventio o ai fuochi d'artificio dell'elocutio, ma grazie ai mezzi della dispositio.

Le considerazioni ora esposte non sono prive di conseguenze in ordine sia al problema della datazione del Cannocchiale aristotelico sia al fatto della sua straordinaria fortuna editoriale (almeno quattordici stampe tra il 1654 e il 1702<sup>64</sup>). Il Raimondi propone di retrodatare la genesi dell'opera al terzo decennio del secolo, quando si incontrano, rafforzandosi a vicenda, il clima culturale del pieno marinismo e l'esperienza biografica dell'insegnamento di retorica nelle scuole dei Gesuiti; e i raffronti testuali tra il Cannocchiale aristotelico e i Panegirici sacri convincono senz'altro del fatto che il Tesauro avesse già da allora pronti sul proprio scrittoio molti dei materiali poi travasati nell'opera maggiore. Ma una così acuta individuazione dei segreti compositivi dell'Adone e la loro riproposta, simile nella diversità, nell'organismo del trattato, va ben al di là di una semplice adesione da critico militante: si tratta di una operazione assai più complessa che non la pressoché meccanica reimmissione in una nuova compagine testuale di brani già scritti o di argomenti già esaminati e che mi sembra richiedere una meditazione ed un impegno molto più lunghi e diuturni di quelli concessi al Tesauro in anni che lo videro quasi interamente assorbito prima dal servizio religioso nell'ordine

gesuita, poi da quello politico al principe Tommaso di Savoia Carignano, con l'appendice, al ritorno dalle Fiandre e alla fine della guerra civile piemontese, della stesura e pubblicazione dei Campeggiamenti. Dal 1646 al 1654, silenzio, fino alla stampa appunto del Cannocchiale aristotelico: come non pensare, allora, che il Tesauro si fosse assunto un impegno ben più gravoso della semplice rielaborazione di temi ed argomenti affrontati trent'anni prima<sup>65</sup>? In realtà, tanto tempo non era passato invano: tornando alla proprie carte, il Tesauro si distacca con un colpo d'ala dalla trattatistica contemporanea e concepisce un'opera che riproduca, con i mezzi della retorica, le caratteristiche del barocco quali egli le aveva scoperte nell'opera più rappresentativa della media di esso, l'Adone<sup>66</sup>. Di qui deriva la straordinaria fortuna del trattato nell'età ad esso contemporanea e l'udienza che continua a ricevere nella nostra, che è stata recentemente definita "neobarocca": con la propria struttura il Cannocchiale Aristotelico parlava agli uomini del Seicento nella loro stessa lingua, fatta di contraddizioni tra vecchia e nuova scienza, tra la cosmologia tolemaica e quella contemporanea, tra docere e delectare, tra tradizione e innovazione, tra antichi e moderni ... Insomma, tra il vecchio mondo e il mondo nuovo recentemente scoperto, in un tempo in cui né l'uno né l'altro riuscivano a prendere decisamente il sopravvento e ad imporre o reimporre i propri codici interpretativi. Dietro il velame di un ennesimo trattato di retorica, apparentemente obsoleto, il Cannocchiale Aristotelico nasconde la modernità del così seicentesco principio di irresoluzione tra due realtà contraddittorie, retoricamente tradotto nell'antitesi.

Pierantonio Frare

## NOTE

1) Le citazioni sono tratte da IL | CANNOCCHIALE | ARISTOTELICO | O sia Idea | DELL'ARGVTA ET INGENIOSA ELOCVTIONE | Che serue à tutta l'Arte | ORATORIA, LAPIDARIA, ET SIMBOLICA | Esaminata co' Principij | DEL DIVINO ARISTOTELE | Dal Conte e Cauallier Gran Croce | D. EMANVELE TESAVRO | PATRITIO TORINESE. | Quinta Impressione. IN TORINO, M.DC.LXX. | Per Bartolomeo Zauatta. Con licenza de' Superiori. Titolo a parte, nella trascrizione distinguo u da v, elimino l'h (pseudo)etimologica quando non abbia funzionalità diacritica e riconduco all'uso moderno gli accenti, gli apostrofi (ma non le apocopi) e la divisione delle parole; trascrivo con e (et davanti a vocale) sia et sia &, con -zi- o -ci- (a seconda dei casi) i nessi -ti-, -tti-, -ci- seguiti da vocale e con i la j. Riproduco invece fedelmente la varietà di caratteri tipografici della stampa, cui il Tesoro pare aver affidato il raggiungimento di particolari effetti visivi (cfr. Giovanni POZZI, La parola dipinta, Adelphi, Milano 1981, p. 157).

2) Debitamente citata dal Tesoro alla nota 125: "Translatio est nominis alieni illatio", con il rimando ad Ar. Poet. c. 20 (21 nelle edizioni moderne; le citazioni in italiano da ARISTOTELE, Opere. 10. Retorica. Poetica, tradotte rispettivamente da Armando Plebe e Manara Valgimigli, Laterza, Bari 1988 [1973<sup>1</sup>]). Si impone qui in tutta la sua urgenza il problema di stabilire quale testo aristotelico abbia avuto tra le mani il Tesoro. Al Friedrich spetta la presa di posizione più recisa che io conosca: egli nota che le citazioni in margine "concordano quasi completamente con l'edizione latina di Aristotele con commento del gesuita Sylvestris Maurus. Questa, a dire il vero, fu pubblicata a Roma solo nel 1688, ma si basa su parecchie edizioni precedenti che si trovano nella lista di edizioni di Th. Buhle, Aristotilis Opera, I, 1791, pag. 231. Una di esse deve essere abbastanza simile al testo del Maurus, come mostrano le citazioni del Tesoro. Quale sia non è stato possibile stabilirlo. Il problema meritava comunque un'indagine, perché, come si deduce anche dalle citazioni del Tesoro, la traduzione in latino che abbiamo ora preso in esame travisa spesso in senso manieristico gli originali greci della Retorica e della Poetica. - Aggiunta 1973: In un nuovo lavoro (G. BREITENBURGER, Die Rezeption des aristotelischen Begriffs der Metapher in den Poetiken der italienischen Renaissance, Tesi di laurea, Freiburg 1971, p. 65) è stata avanzata l'ipotesi che il Tesoro abbia letto la traduzione latina della Retorica aristotelica scritta da G. Trapezun [zio] (1523)" (Epoche della lirica italiana. Il Seicento, Mursia, Milano 1976, p. 83n.; ed. orig. 1964).

"Una verifica" compiuta dal Della Terza "su campioni di traduzioni della Retorica che il Tesoro potrebbe aver avuto sotto gli occhi: i Rhetoricorum Aristotelis libri tres interprete Hermolao Barbaro. Commentaria in eosdem Danielis Barbari che sono del 1544 e M. Antonii Maioragii in tres Aristotelis libros de Arte rhetorica che è del 1572 non ha dato risultati del tutto certi circa il testo o i testi latini che il Tesoro privilegia nella sua discussione. Non è del tutto impossibile che egli mettesse del suo nelle traduzioni abbozzate per il commento e si lasciasse volentieri trasportare dal suo senso e gusto della forma latina" (Dante DELLA TERZA, Le metafore del Tesoro, in AA. VV., Simbolo, metafora, allegoria, a c. di Gianfranco FOLENA, Liviana, Padova 1980, pp. 177-89, a p. 185; e in Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico, Bulzoni, Roma 1979, pp. 222-36).

Un aiuto alla ricerca dovrebbe venire dal fatto che il Tesoro adotta la moderna partizione in capitoli, sia pure con qualche eccezione: ad esempio, le note 125, 128 e 148 rimandano a Poetica 20 anziché 21; la nota 141 a Retorica III 3 anziché III 2; la 131 e la 144 rispettivamente a Retorica II 29 e III 25, che contano l'uno ventisei capitoli, l'altro diciannove (ho limitato la ricerca al capitolo Della metafora semplice e delle specifiche sue differenze: pp. 280-305). Naturalmente, non si può escludere l'errore di stampa, anche se essi sono molto rari, almeno nel testo.

3) Retorica III 10 1410b 9.

4) Ib. III 10 1410b 13.

5) Paul RICOEUR, La metafora viva, Jaca book, Milano 1981 (ed. orig. 1975), pp. 46-8.

6) Ezio RAIMONDI, La nuova scienza e la visione degli oggetti, "Lettere italiane", XXI, 3 (lug.-set. 1969), pp. 264-305; poi con il titolo Verso il realismo, in Il romanzo senza idillio. Saggio sui "Promessi sposi", Einaudi, Torino 1985 (1974<sup>1</sup>), pp. 3-56.

7) Nel trattato giovanile sulle imprese, il Tesoro censisce invece solo tre tipi di metafora: quelle che "da equivocazione si traggono" (cioè, "quando per convenzione si prende un soggetto per l'altro o vero un equivoco per l'altro"), quelle di attribuzione e infine quelle di somiglianza o proporzione, divise in metafora da specie a specie e da genere a genere (Emanuele TESAURO, Idea delle perfette imprese esaminate secondo gli principii di Aristotele, Testo inedito a c. di Maria Luisa DOGLIO, Olschki, Firenze 1975, pp. 50-5).

8) Si estende qui alla sfera concettuale quella declinazione secentesca dell'ut pictura poesis, basata sulla comunanza dell'"immagine" alle due arti, che nella giurisdizione retorica aveva già beneficiato della suggestiva applicazione delle "tavole metriche", dove viene espressamente postulata una corrispondenza biunivoca tra le sfere sensoriali della vista e dell'udito: "Or da questi esemplari, e da queste tavole metriche, puoi tu fare, accorto Leggitore, una novella e profittevole osservazione; che tutte le Periodi, le quali formano la Tavola metrica più bella, e con più belle proporzioni dipinta in carta; sicome più appagano l'occhio a vederle; così riescono all'orecchia più armoniose e gradite: servendo l'uno e l'altro senso al senso Comune; e questi all'Animo, composto di proporzioni, e d'armonia. E per contrario, quanto la Tavola è più imbrogliata al vedere; tanto più dura sarà la Periodo ad udire" (p. 200).

9) Poetica 21 1457b 8-10. Retorica III 10 1411a 1.

10) P. RICOEUR, La metafora viva, cit., analizza la parentela tra la concezione aristotelica di metafora e quella di proverbio, iperbole ed enigma, motivando così non solo certe affermazioni dello Stagirita ("anche le iperboli che hanno successo sono metafore": Retorica III 11 1413a 21), ma anche la istituzione, sulla base di esse, di alcune delle metafore tesauriane (p. 37n.). Si veda anche il fondamentale Guido MORPURGO-TAGLIABUE, Linguistica e retorica di Aristotele, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1967, pp. 287-98.

11) Rispetto a Poetica 21 1457b 8-10 c'è anche una inversione gerarchica, in quanto le metafore di proporzione (da genere a genere e per analogia) prendono il primo posto a scapito di quelle di attribuzione (da genere a specie e viceversa). Ciò si spiega con l'affermazione di Retorica III 10 1411a 1-2: "Dei quattro tipi di metafora hanno successo soprattutto quelle che si svolgono secondo proporzione". Essa è all'origine

di una tradizione sbazzata dal Morpurgo-Tagliabue (Linguistica e stilistica cit., p. 267 e n.) e nella quale si inserisce anche il Tesauo, sia nel caso appena esaminato sia quando afferma, ad esempio, che "La Metafora di Proporzione, è più perfetta di qualunque altra Metafora" (p. 638).

12) A dire il vero, il Friedrich (Epoche della lirica italiana cit., p. 113) sostiene che "la dottrina sulle metafore del Tesauo [...] segue la suddivisione tradizionale dei tipi-base metaforici in tre generi e otto specie": ma né lo studioso cita fonti a sostegno né io ho trovato precedenti nella trattatistica. 13) Mario ZANARDI, La metafora e la sua dinamica di significazione nel "Cannocchiale Aristotelico" di Emanuele Tesauo, "Giornale storico della letteratura italiana", CLVII 499 (III trim. 1980), pp. 321-68, alle pp. 340-2.

14) Mi limito a due citazioni, una per ciascuna tendenza: il Tesauo è "plus aristotélicien que le mai^tre lui-me^me" (Pierre LAURENS, "Ars ingenii": la théorie de la pointe au dix-septième siècle (Baltasar Gracián, Emmanuele Tesauo), "La licorne", 3 (1979), pp. 185-213, a p. 207); all'opposto, Helmut HATZFELD, parlando di Gracián, sostiene che egli "does not need, like Tesauo, more or less spurious passages from Aristotle's Rhetorics and Poetics to bolster up his non-Aristotelianism by marginal references to Aristotle" (Three National Deformations of Aristotle: Tesauo, Gracián, Boileau, "Studi secenteschi", II [1961], pp. 3-21, a p. 4).

15) Giovanni POZZI, Note prelusive allo stile del Cannocchiale Aristotelico, "Paragone", IV 46 (ottobre 1953), pp. 25-39, alle pp. 29-30.

16) Al passo citato si può affiancare il seguente: "Poiché dunque con l'esempio dell'Istrice del re Luigi, e con le Regole di Aristotele, abbiamo stabilita la Diffinizione della Perfettissima Impresa: restaci per chiudimento, di esaminar con l'istessa Diffinizione, le Imperfezioni delle più celebrate Imprese di grandissimi personaggi; anzi dell'Istrice stesso" (p. 685).

17) E. TESAURO, Idea delle perfette imprese cit., p. 38.

18) G. POZZI, Note prelusive cit., p. 3.

19) Ma solo a partire dalla stampa del 1663: il fatto sarà discusso più avanti.

20) Giuseppe CONTE, La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento, Mursia, Milano 1972, che meglio di tutti ha notato l'oscillazione, ha anche ritenuto di comporla identificando tra loro metafora ed argutezza (pp. 143-56): ma il tentativo approda ad una serie di affermazioni tutte vere ma nessuna, mi pare, valida per l'intero trattato. Deve essersene accorto anche il Conte, che ricorre spesso a distinguo e precisazioni ("argutezza e Metafora tendono a coincidere: però l'argutezza nomina preferibilmente non operazioni ma esiti": p. 144; "In ogni caso, [se] nel concetto di artificio i due concetti coincidono e mostrano poi via via la loro intima parentela, non pertanto rinunciano ad una loro autonomia": p. 152) tanto inevitabili quanto cogenti a ricercare ad altri livelli la soluzione dell'aporia.

21) O anche, prodotto di una proliferazione sinonimica al cui fascino il Tesauo non riesce a sottrarsi, "argutezza perfetta": ma il ricorso all'aggettivo detecnizza il sostantivo, trasferendolo in una sfera semantica che non è più quella in cui si muoveva in precedenza.

22) P. RICOEUR, La metafora viva, cit., pp. 20-1.

23) Tommaso STIGLIANI, Dello Occhiale, Carampello, Venezia 1627, p. 86.

24) P. LAURENS, "Ars ingenii": la théorie de la pointe cit., p. 185: "le titre meme de l'ouvrage de Tesauro indique qu'au-delà de Quintilien et de Cicéron, c'est à Aristote principalement que la spéculation moderne entend se rattacher".

25) Bastino due soli esempi, operanti il primo a livello di organizzazione macrotestuale, il secondo su un'estensione assai più ridotta. Giunto alle soglie del quattordicesimo capitolo, il Tesauro lo indica chiaramente come "ultimo" (p. 610): ma ad esso ne seguiranno, a sorpresa, altri quattro. Allo stesso modo, dopo aver dichiarato che l'impresa migliore è quella fondata sulla metafora di proporzione (p. 637), precisa "che se alla Impresa di PROPORZIONE si aggiugne quella di ATTRIBUZIONE, tanto sarà più arguta" (p. 638) ed ancor più se ad esse si somma l'ipotesi, come veniamo a sapere a p. 639.

26) E si vedano anche le pagine 27, 29, 30, 42, 43, 50, 51.

27) Descritta e discussa da Mario RIGONI, Il Cannocchiale e l'idea, "Comunità", XXXII, 179 (apr. 1978), pp. 337-52.

28) Cfr. Il cannocchiale aristotelico, pp. 634 e 685: " Poiché dunque con l'esempio dell'Istrice del Re Luigi, e con le Regole di Aristotele, abbiamo stabilita la Diffinizione della Perfettissima Impresa: restaci per chiudimento, di esaminar con l'istessa Diffinizione le Imperfezioni delle più celebrate Imprese di grandissimi Personaggi; anzi dell'Istrice stesso. Che sarà un discoprir col CANNOCCHIALE ARISTOTELICO le macchie nel Sole" (p. 685). Si noti che qui si registra, salvo errore, la prima ed unica apparizione del sintagma eponimo dell'opera.

29) Si apre qui l'intricato contenzioso relativo alla credibilità da attribuire alle dichiarazioni del Tesauro, anche se, in effetti, il paziente lavoro di scavo della Doglio, che ha portato, a tacer d'altro, al ritrovamento dell'Idea delle perfette imprese "rende piuttosto veridico il sospetto che il Tesauro fosse piuttosto cattivo massaio dei propri scritti" (D. DELLA TERZA, Le metafore del Tesauro, cit., p. 183) e quindi induce ad accreditarlo della reale stesura delle opere annunciate.

30) E che Mario ZANARDI, Sulla genesi del "Cannocchiale aristotelico" di Emanuele Tesauro, "Studi secenteschi", XXIII (1982), pp. 3-61 (a p. 11) e XXIV (1983), pp. 3-50, ritiene primo nucleo dell'opera maggiore.

31) Cfr. Denise ARICO', Il Tesauro in Europa. Studi sulle traduzioni della Filosofia morale, CLUEB, Bologna 1987: "Nel breve spazio di un anno, tuttavia, il testo si presentò con un volto assolutamente nuovo [...]; e, a ben guardare, lo scrittore stesso sembra aver controllato questa polivalenza strutturale, ridefinendo di continuo la propria immagine nei confronti dell'opera e quella dell'opera verso l'epoca stessa" (p. 9); e vedi anche le pp. 32 e 113.

32) "Se tu volessi fabricare una Impresa sopra questo Libro, potrestù pingere apunto un Libro aperto, che ad altri insegna quel ch'ei non sa" (Cannocchiale Aristotelico, p. 740): suggerisce una omologazione del sintagma al notissimo "opera aperta" la Doglio in E. TESAURO, Idea delle perfette imprese cit., p. 6.

33) Dove andrà notata anche l'introduzione dell'Oratoria e soprattutto, per quanto ci riguarda, l'inversione tra arte simbolica e arte lapidaria, certo conseguenza del declassamento dell'impresa, dal 1663 in poi, a comprimaria, ma riflettente, comunque, il fatto che anch'esse, nel testo, sono alternativamente assunte come

argomento principale della trattazione, senza che l'irrisolutezza venga sciolta in modo definitivo a favore dell'una o dell'altra. La differenza di titolazione è notata anche da Mario ZANARDI, Vita ed esperienza di Emanuele Tesauo nella Compagnia di Gesù, "Archivum Historicum Societatis Jesu", XLVIII, 83 (ian.-iun. 1978), pp. 3-96, a p. 41n., che successivamente (Sulla genesi del "Cannocchiale aristotelico" cit., I, p. 10) la spiega come un recupero della "componente teorica generale dell'opera" rispetto ad una iniziale insistenza sulle imprese nella loro qualità di "principale applicazione della teoria dell'argutezza". 34) Cfr. Maria Luisa DOGLIO, Una "apologia" inedita di Emanuele Tesauo: "L'Italia vindicata", "Lettere italiane", XXIX 1 (gen.-mar. 1977), pp. 59-69, a p. 67.

35) H. FRIEDRICH, Epoche della lirica italiana cit., p. 125n.

36) Luciano ANCESCHI, Le poetiche del Barocco letterario in Europa, in AA. VV., Momenti e problemi di storia dell'estetica, Marzorati, Milano 1958, pp. 435-546, a p. 485.

37) Ezio RAIMONDI, Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano, Ristampa aggiornata, Olschki, Firenze 1982 (in particolare Introduzione 1981. Dalla metafora alla teoria della letteratura, pp. V-LXXV); G. CONTE, La metafora barocca, cit.

38) Sul significato dell'antitesi nella poesia del Seicento, ed in quella del Marino in particolare, è d'obbligo il rinvio a Carlo CALCATERRA, Il Parnaso in rivolta. Barocco e antibarocco nella poesia italiana, Mondadori, Milano 1940, pp. 54-7.

39) Guido MORPURGO TAGLIABUE, Aristotelismo e barocco, in AA. VV., Retorica e barocco. Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici (Venezia, 15-18 giugno 1954), a c. di Enrico CASTELLI, Bocca, Roma 1955, pp. 119-95, a p. 193.

40) Giuseppe CONTE, Retorica e logica nell'estetica barocca, "Sigma", VII, 25 (mar. 1970), pp. 54-71, a p. 54; vedi anche E. RAIMONDI, Introduzione 1981 cit. e Andrea BATTISTINI, I manuali di retorica dei Gesuiti, in AA. VV., La "ratio studiorum". Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento, a c. di Gian Paolo BRIZZI, Bulzoni, Roma 1981, pp. 77-120, a p. 105. Si noti che pure il titolo dell'opera di Gracián nasconde un ossimoro, come ha visto acutamente il LAURENS, "Ars ingenii": la théorie de la pointe cit., p. 194): "Arte de ingenio": le titre à lui seul est prodige, puisqu'il unit, dans ce monstre linguistique qu'est l'oxymore ou le thauma, le deux concepts réputés antagonistes de l'ars e de l'ingenium". 41) August BUCK, Emanuele Tesauo e la teoria del barocco nella letteratura, "Ausonia", XXVIII 3-4 (mag.-ago. 1973), pp. 9-25, a p. 19 (si tratta della traduzione italiana, a c. di Salvatore PERSICHINO, della introduzione alla ristampa in facsimile dell'edizione torinese 1670 del Cannocchiale Aristotelico, a cura di August BUCK, presso l'editore Gehlen, Bad Homburg v. d. H. - Berlin - Zürich 1968).

42) Giovanni POZZI, Note prelusive allo stile cit.

43) E vedi anche le pp. 205, 619, 668-9. Sul "mirabile" vertono le pagine dedicate al Tesauo da Alberto ASOR ROSA, La lirica del Seicento, Laterza, Bari 1979, pp. 92-7.

44) Cannocchiale Aristotelico, p. 456, dove l'incipit suona Pace non trovo, e non so chi fa guerra. Ha discusso da par suo questa traduzione Ezio RAIMONDI, Un esercizio petrarchesco di Emanuele Tesauo, in Letteratura barocca cit., pp. 77-94. Come è prevedibile, il sonetto (Rerum vulgarium fragmenta, CXXXIV) è

uno dei testi su cui poggia la fortuna del Petrarca nel Seicento: lo troviamo anche nella Topica poetica di G. A. GILIO, proprio come esempio al lemma Antitheton (citato da Carlo OSSOLA, Apoteosi ed ossimoro. Retorica della "traslazione" e retorica dell'"unione" nel viaggio mistico a Dio: testi italiani dei secoli XVI-XVII, "Rivista di storia e letteratura religiosa", XII (1977), 1, pp. 47-103: p. 96; anche in AA. VV., Mistica e retorica, a c. di F. BOLGIANI, Olschki, Firenze 1977).

45) G. MORPURGO TAGLIABUE, Aristotelismo e barocco, cit., p. 185. 46) Come era già stato anticipato a p. 130: "Ma questa Figura [l'antitesi], perché partecipa di due Generi: cioè ARMONICO, et INGEGNOSO: ad altro agio tornerà a filo".

47) Vedi anche Heinrich LAUSBERG, Elementi di retorica, il Mulino, Bologna 1968 (ed. orig. 1949), almeno per il chiasmo (il quale però è uno dei mezzi di intensificazione semantica dell'antitesi: p. 213): esso appartiene all'ordo artificialis, elemento della dispositio interna (pp. 41-5) ed è un mezzo della dispositio che esprime l'antitesi.

48) G. MORPURGO TAGLIABUE, Aristotelismo e barocco, cit., p. 127. Il rapporto stabilito dallo studioso tra parti della retorica e fini del discorso può essere ulteriormente esteso, seguendo le indicazioni del Cannocchiale aristotelico, e sintetizzato nella seguente griglia:

Inventio movere affetti figure patetiche affetto Dispositio docere persuasione figure armoniche  
senso Elocutio delectare elocuzione figure ingegnose intelletto. 49) H. LAUSBERG, Trattato di retorica letteraria, cit., pp. 209-18.

50) Sull'antimetatesi si veda Augusta LOPEZ-BERNASOCCHI, Una forma particolare di artificio retorico: l'antimetatesi, esemplificata sullo "Stato rustico" di Gian Vincenzo Imperiale, "Lettere italiane", XXXIV, 2 (apr.-giu. 1982), pp. 215-25, con bibliografia; ad essa si potrà opportunamente aggiungere Georg WEISE, Il motivo stilistico dell'antitesi nell'arte e nella letteratura del manierismo e del barocco ("Atti e memorie dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere La Colombaria", XXXIX [1974], pp. 69-86 [più tavv. I-V], che rintraccia l'antimetatesi -definita empiricamente come "inversione tautologica" (p. 81) - già nella produzione dell'Aretino.

Tra i critici, ricorre a questa figura, molto rara nella prosa contemporanea (ma si veda almeno la rilevante eccezione di Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo), il MORPURGO-TAGLIABUE, Aristotelismo e barocco, cit., p. 144 ("il piacere di apprendimento si è convertito nell'apprendimento di un piacere"), riecheggiato dal CONTE, La metafora barocca, cit., p. 99 ("esiste - aristotelicamente - il piacere di apprendere, ed esisterà allora - pendant barocco - l'apprendimento del piacere").

51) Riporto il passo in questione nella sua interezza, anche per far notare come l'intrecciarsi delle funzioni narrative che segnano l'inizio e la fine del poema mariniano dia vita proprio ad un'antimetatesi: " Il principio che ha guidato l'autore nella confezione di un così inconsueto schema narrativo può essere così formulato: il corrispettivo di ogni cosa ne è anche l'opposto. Il racconto inizia allo stesso modo come finisce, con un danneggiamento e un trasferimento (bellamente disposti a chiasmo), ma tutto vi è diverso, perché all'inizio è Adone che si trasferisce, alla fine Venere; Adone entra e Venere esce; il danneggiamento del § 1 produce



amore e quello del § 15 morte (ma è la stessa macchina che è responsabile dei due esiti diversi, la freccia di Cupido)" (Giovanni Battista MARINO, L'Adone, a c. di Giovanni POZZI, Mondadori, Milano 1976, II, p. 41).

52) "Chi più dilicato nella Lirica, e nella Prosa, che la Sirena Marina? che quantunque da' Toscani non si annoveri fra gli Autori, come l'Ariosto; nel qual veramente risplendono tratto tratto molte scintille della Dialetto Boccaccasca: si è nondimeno, che il Marini componeva con arte e studio maggiore: né mai non iscriveva una paroluzza, un articoletto; che non ne avesse reso alta ragione" (p. 243).

Imposta un confronto tra il Marino delle Dicerie Sacre e il Tesauro prosatore lo ZANARDI, Sulla genesi del "Cannocchiale aristotelico" cit., I, pp. 49-56.

53) "Nel qual genere, ingenuissimo è il Nonnio nelle sue Dionisiache: libro leggerissimo nel soggetto; ma di ogni arguta Riflession fioritissimo: donde il Marini copiò gli suoi più vivaci e concettosi componimenti: e principalmente apprese quelle sue singolari vivezze" (p. 412).

54) E. RAIMONDI, Una data da interpretare, in Letteratura barocca cit., pp. 51-76.

55) Giambattista MARINO, Dicerie sacre e Strage degli Innocenti, a c. di Giovanni POZZI, Einaudi, Torino 1960, pp. 15-8 e, più recisamente, p. 462; Carmela COLOMBO, Cultura e tradizione nell'Adone di G. B. Marino, Antenore, Padova 1967, in particolare a p. 146; Ottavio BESOMI, Ricerche intorno alla "Lira" di G. B. Marino, Antenore, Padova 1968. Per il Casoni, si veda Marco CORRADINI, La ricerca metaforica di Guido Casoni, "Aevum", LXI 3 (1987), pp. 503-16.

56) Vedi, da ultimo, Alberto ASOR ROSA, La lirica barocca, cit., pp. 92-7.

57) T. STIGLIANI, Dello Occhiale, cit., p. 37.

58) H. LAUSBERG, Trattato di retorica letteraria, cit., pp. 213-4. E si vedano i casi di "opposizione in trinomio" censiti nell'Orchi da Giovanni POZZI ( Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento esemplificata sul p. Emmanuele Orchi, Institutum Historicum Ord. Fr. Min. Cap., Romae 1954, pp. 65-6) e quelli di antimetatesi a "sei membri" rintracciati dalla LOPEZ-BERNASOCCHI nello Stato rustico dell'Imperiali (Una forma particolare di artificio retorico cit, pp. 223-4).

59) Che non è altro che la dilatazione della figura geometrica che meglio di ogni altra può emblemizzare la letteratura del Rinascimento, cioè il cerchio. Riceve così conferma l'ipotesi storiografica di Enzo Noè GIRARDI, Il Seicento come momento centrifugo della letteratura rinascimentale, "Atti del VII Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana" (Bari 31 marzo - 4 aprile 1970), pp. 277-89 (poi in Saggi di letteratura italiana, Vita e pensiero, Milano 1974, pp. 123-33). Per questa problematica, ovvio il rimando al classico Jean ROUSSET, La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone, il Mulino, Bologna 1985, che attorno al nucleo fondamentale del 1954 raccoglie saggi del 1976 e del 1981.

60) A dire il vero, Andreina GRISERI vede nel Guarini una sorta di anti-Tesauro (Le metamorfosi del Barocco, Einaudi, Torino 1967, pp. 179ss.): presa di posizione che ha suscitato però qualche riserva, tra le quali quella di Manfredo TAFURI, Retorica e sperimentalismo. Guarino Guarini e la tradizione manierista, in AA. VV., Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco. Atti del Convegno internazionale promosso

dall'Accademia delle scienze di Torino (30 settembre - 5 ottobre 1968), Accademia delle scienze, Torino 1970, I, pp. 667-704, a p. 686.

61) G. MARINO, L'Adone, cit., II, p. 81.

62) Giovan Battista MARINO, Rime marittime, a cura di Ottavio BESOMI, Costanzo MARCHI e Alessandro MARTINI, Panini, Modena 1988, p. 13.

63) G. CONTE, La metafora barocca, cit., p. 168: "Il sistema di Tesauro è in partenza sistema aristotelico: tutta la forza delle evasioni e delle deviazioni sospende il sistema aristotelico, ma non è in grado di produrne uno nuovo".

64) Pasquale TUSCANO, Appunti sulle prime stampe del "Cannocchiale aristotelico" di Emanuele Tesauro, "Giornale storico della letteratura italiana", CLIV (IV trim. 1977), pp. 562-77, a p. 563.

65) Anche Luigi VIGLIANI, Emanuele Tesauro e la sua opera storiografica, "Fonti e studi di storia fossanese", CLXIII (1936), pp. 205-77, ipotizza "che la preparazione di questo libro [il Cannocchiale Aristotelico] sia costata al Tesauro un certo sforzo; poiché negli anni che vanno dal 1646 al 1653 non consta che altro abbia prodotto di nuovo" (p. 238).

66) La messa all'Indice dell'Adone, congiunta allo stato ecclesiastico (prima gesuita, poi dal 1635 prete secolare) del Tesauro, parrebbe costituire una serie obiezione all'ipotesi ora proposta, tanto più che di tante citazioni del Marino una sola riguarda il poema, ed è inserita in un contesto che pare giustificarne la condanna ("Et il Marini dicea, che ADONE era stato impiccato dopo morte: perché il suo Poema intitolato l'ADONE, era stato sospeso. Ma Papa Urbano: disse, che apunto quell'ADONE era pasto da Porci: argutamente alludendo alla favola di Adone e del cinghiale": pp. 366-7). Ma, pur in assenza di citazioni esplicite, il florilegio di esempi proposto dal Tesauro non pare immune dalla lettura del poema (ed una ricerca in questo senso sarebbe, credo, tanto faticosa per l'ampiezza dei due testi quanto feconda di risultati). Inoltre, la biografia del Tesauro stesa dallo Zanardi mostra bene quanto egli fosse uomo (e prete) da sfidare ben altri divieti che non quello della lettura di un'opera il cui autore era, per di più, amico e corrispondente del proprio fratello maggiore Ludovico (che prese più volte le difese di Emanuele contro lo stesso generale dell'ordine dei Gesuiti): cfr. M. ZANARDI, Vita ed esperienza di Emanuele Tesauro cit.