

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

Sede di Milano

Dottorato di ricerca in Scienze della Persona e della Formazione

Ciclo XXXIV

S.S.D. L-FIL-LET/10, L-FIL-LET/13, L-FIL-LET/14



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore

Leggere il «libro aperto»
Un'introduzione al *Cannocchiale aristotelico*

Coordinatore:

Ch.ma Prof.ssa Antonella Marchetti

Tesi di Dottorato di:

Maicol Cutrì

N. Matricola: 4814653

Anno Accademico 2020/2021



Dottorato di ricerca in Scienze della Persona e della Formazione

Ciclo XXXIV

S.S.D. L-FIL-LET/10, L-FIL-LET/13, L-FIL-LET/14

**Leggere il «libro aperto»
Un'introduzione al *Cannocchiale aristotelico***

Tutor Ch.mo Prof. Pierantonio Frare
Coordinatore Ch.ma Prof.ssa Antonella Marchetti
Tesi di dottorato di Maicol Cutrì
Matricola 4814653
Anno Accademico 2020/2021

Non posso esimermi da dedicare uno spazio piccolo, ma in una posizione privilegiata, per ringraziare tutti coloro che hanno prestato il loro aiuto durante la (lunga) preparazione di questo lavoro. Del folto gruppo di cui lascio volutamente implicita l'enumerazione, perché sarebbero troppo vari i meriti da ricordare, occorre menzionare il prof. Pierantonio Frare, senza il quale questo e altri lavori su Tesoro non avrebbero visto la luce, «della forma e della mole» che sono. Occorre menzionare anche Monica Bisi, che ha, con la consueta gentilezza e generosità, condiviso il testimone degli studi sul Nostro. Hanno aiutato a reperire materiali, in un momento di stasi quasi totale, la prof.ssa Clizia Carminati e il prof. Jesús Ponce Cárdenas. Menzione d'onore spetta infine agli amici Giulio Cavalli, che per primo mi avviò allo studio della filosofia aristotelica, e Federica Chiesa, interlocutrice preziosa per competenza e curiosità.

PREMESSA GENERALE

Nelle pagine che seguono si propone uno studio interamente dedicato al *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro, un'opera centrale del Seicento tanto italiano quanto europeo. Noto come uno dei prodotti più caratteristici di quel clima culturale che per comodità viene definito Barocco, il *Cannocchiale* ha avuto il suo ritorno in auge nel secondo Novecento, con un destino parallelo ma meno fortunato di quello dell'altro grande protagonista della sua epoca, l'*Adone* di Giovan Battista Marino. Alla figura di Tesauro e alla sua produzione letteraria sono stati infatti dedicati non pochi studi dopo le benemerite ricerche e pubblicazioni antologiche di Ezio Raimondi degli anni Cinquanta e Sessanta, ma un'analisi integrale del suo testo senza dubbio maggiore e più ambizioso, con una presentazione e scioglimento delle questioni più sollecitanti per il lettore contemporaneo, manca ancora all'appello. L'intento è dunque sanare tale mancanza e fornire un'introduzione all'opera nel suo complesso, presentando da un lato materiali e riscontri puntuali sul testo e sulla sua composizione, dall'altro nuove proposte interpretative sui contenuti e sulle forme.

Due elementi sono stati studiati con attenzione maggiore, perché sembrano sancire l'originalità, per non dire il primato, di questo libro rispetto agli altri trattati dell'epoca sulle acutezze: l'organizzazione generale del testo e i meccanismi espressivi della scrittura. La sovrabbondanza di esempi e di spiegazioni tecniche al limite del pedantismo, che possono con facilità far perdere il filo del discorso al lettore, non devono trarre in inganno circa la precisione con cui Tesauro ha costruito il suo capolavoro, attento sia alla sistematicità della teoria esposta, sia all'efficacia del suo stile espositivo e descrittivo. La consultazione di un libro che può considerarsi un manuale di retorica universale, che indaga con strumenti filosofici, critici e letterari una materia che arriva ad abbracciare tutti i campi del sapere umano e della creazione divina, risulta anche piacevole alla lettura, dimostrando alla prova dei fatti una padronanza intellettuale dei contenuti e una capacità di renderli in una veste talvolta figurata e sempre accattivante che sono tra gli insegnamenti più importanti del suo autore.

Un'introduzione a un'opera siffatta, in sospeso (o meglio in connessione) tra il *discorso* su letteratura e arti e il *fare* letteratura e arte, deve partire con un'idea ben precisa del percorso che intende presentare, perché deve servire a valorizzare per la prima volta gli aspetti più caratteristici del testo in tutta la sua ricchezza e complessità. Si tratta di un'idea che può essere in parte riassunta con una formula di Pierantonio Frare: «stretta solidarietà tra forme e contenuti».¹ In quest'ottica, si trattano ma senza approfondimenti specifici gli elementi comuni al *Cannocchiale* e al clima culturale in cui prende forma e di cui si fa interprete, considerando pure che studi specifici su di essi, di carattere più propriamente estetico o storico-artistico, sono oggi numerosi e di alta qualità. Si rinuncia anche a una presentazione puntuale e tematica dei contenuti dell'opera, in quanto alla teorica dei trattatisti del concettismo e in particolare a quella di Tesauro sono già stati dedicati lavori, se non definitivi, ampi e ben documentati, come quelli di Ezio Raimondi e Mercedes Blanco nel primo caso, di Mario Zanardi e Pierantonio Frare nel secondo, dei quali si avrà comunque modo di ricordare gli assunti principali.

Il *Cannocchiale* è stato dunque studiato e presentato toccando tutte quelle questioni e problematiche che lo rendono un testo esemplare per l'epoca in cui prende forma e un prodotto originale nella storia del pensiero e della letteratura occidentale, grazie alla sua qualità letteraria, o almeno retorico-formale. Ma l'introduzione all'opera è stata pensata non solo per valorizzare il libro rendendo chiari e accessibili vari aspetti della sua ricchezza e

¹ PIERANTONIO FRARE, *Forme del male. Parodia e antitesi nell'Inferno di Dante*, in *Peccato, penitenza e santità nella Commedia*, a cura di Marco Ballarini, Giuseppe Frasso e Francesco Spera, con la collaborazione di Stefania Baragetti, Biblioteca Ambrosiana/Bulzoni, Milano/Roma, 2016, pp. 81-98: 81. Ma si legga tutto il passo: «La stretta solidarietà tra forme e contenuti, o, meglio, tra piano dell'espressione e piano del contenuto tramite le rispettive forme, è fondamento di qualunque espressione linguistica che ambisca alla dignità letteraria; e l'accertamento di essa e delle modalità in cui eventualmente si realizza dovrebbe costituire un principio metodologico di qualunque analisi critica che intenda essere realmente tale». Frare specifica, giustamente, che i termini 'contenuto' ed 'espressione' hanno qui il significato dato loro da LOUIS HJELMSLEV (cfr. *Prolegomena to a theory of language*, transl. by Francis J. Whitfield, Madison, The University of Wisconsin, 1969, cap. 13). Mi sollecitano a indicare questa come idea principale del metodo seguito due formule, tratte stavolta non da considerazioni critiche di carattere generale, ma da riscontri puntuali sulla teoria esposta nel *Cannocchiale aristotelico*, di due importanti e diversi interpreti dell'opera di Tesauro, che si pongono ai due estremi della rinnovata stagione di studi sullo scrittore torinese. La prima è di GIOVANNI POZZI, pioniere dei nuovi studi sul Seicento: «il Tesauro mi rivelava il funzionamento logico della metafora, ma insieme mi rivelava in un capitolo sulle figure armoniche dei fatti di disposizione delle frasi che si osservavano anche in Orchi. I contenuti e le forme erano insieme appaiati» (*Quando sono in biblioteca (Una lezione inedita del 1991)*, nota al testo di Fabio Soldini, «Fogli», 33, 2012, pp. 1-31: 8). La seconda è di MONICA BISI, che ha proposto le più recenti acquisizioni critiche su Tesauro: «nella loro dinamica le metafore rinviano tutte al principio che presiede al funzionamento della metafora per eccellenza che sembra essere, in senso lato, l'Incarnazione» (*Il velo di Alceste. Metafora, dissimulazione e verità nell'opera di Emanuele Tesauro*, Pisa, Edizioni ETS, 2011, p. 60).

complessità, e agevolandone quindi l'interpretazione. Si può dire che l'intento principale sia stato quello di invitare e di avviare in definitiva alla lettura dell'opera: essa racchiude infatti tutta una serie di elementi di interesse per lo studioso del Seicento e dell'età moderna in generale, ma anche per il critico e il teorico della letteratura, ai quali occorre però fornire gli strumenti più appropriati per superare gli eventuali ostacoli che le allusioni erudite e filosofiche, la complessità dell'intreccio o le asperità concettuali possono presentare. Per questo motivo i titoli dei capitoli si limitano a fornire semplici indicazioni nell'ottica di una lettura del testo, e l'appendice propone un saggio di commento del cuore teorico del libro, il *Trattato della metafora*, utile esemplificazione di come mettere in pratica alcuni degli strumenti esegetici proposti. L'obiettivo complessivo, in questo senso, è fornire una guida alla lettura integrale dell'opera, impegnativa per lunghezza e complessità, e di compensare alla mancanza di una conoscenza generale ma completa della medesima nei casi di lettura antologica.

Dei contenuti dei singoli capitoli si è data ragione nelle premesse particolari a ciascuno di essi. Si specificano solamente i diversi approcci impiegati per lo studio del *Cannocchiale*, che rientrano nell'ambito delle ricerche filologiche sulla storia e sulla composizione del testo, delle ricerche esegetiche sulle fonti e sul trattamento a cui sono state sottoposte, dello studio dello stile e dei meccanismi retorici impiegati nella scrittura. In generale, si è prestata particolare attenzione a non allontanarsi mai dal testo e dal contesto, accogliendo molti dei materiali lasciati dai lettori antichi, finora trascurati, anche nei casi delle proposte critiche più impegnative. Queste riguardano in particolare l'interazione tra il tessuto retorico del testo – a tutti e tre i livelli classici di *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*, che, ormai è noto, non possono essere studiati separatamente in opere così intricate del periodo barocco come il *Cannocchiale* – e il pensiero del suo autore, e, a questo connesso, il ruolo che riveste il lettore per il funzionamento effettivo dell'opera. Se l'intento di Tesauro è didascalico, cioè di fornire una vera arte dell'argutezza che risalga alle sue radici essenziali e tocchi tutte le sue possibilità di espressione, la modalità scelta è invece quella di guidare il lettore con coinvolgimento e distacco al tempo medesimo, sollecitandone così le capacità cognitive assieme a quelle creative. E su questo, che è forse uno degli assunti più interessanti, sembra, emersi dallo studio sistematico del *Cannocchiale*, occorre fermarsi, lasciando che siano le pagine che seguono a dargli la giusta importanza e, ci si augura, solidità, in vista di una più promettente stagione di approfondimento di un'opera che sembra avere ancora tanto da offrire a chi avrà la pazienza di approcciarvisi senza pregiudizi.

Si riporta, da ultimo, un pensiero guida, una piccola indicazione di un contemporaneo e, sembra, amico di Emanuele Tesauro, il frate e scrittore genovese Francesco Fulvio Frugoni. La citazione verrà ripresa e spiegata nei capitoli che seguono, ma sembra trovare qui un posto appropriato, perché riassume in una sentenza bella e pregnante un buon punto di partenza con cui dedicarsi allo studio del *Cannocchiale aristotelico*:

mi dicea l'amico Tesauro che bisogna con la conghiettura dar pascolo di riflessione, onde non s'ha da scriver tutto ciò che si pensa, benché da pensarsi tutto ciò che si scrive.²

Avvertenza. Nel corpo del testo e nelle citazioni si è scelto di usare il grassetto per indicare le parti enfatizzate. Si è ritenuto necessario comportarsi in questo modo perché le peculiarità grafiche del testo del *Cannocchiale aristotelico* potevano creare spiacevoli sovrapposizioni, e dunque confusione nel lettore. Ho inserito in coda ad alcune parti dei capitoli dei brevi approfondimenti, resi in un corpo più minuto rispetto a quello del testo.

² FRANCESCO FULVIO FRUGONI, *Cane di Diogene*, Venezia, Antonio Bosio, vol. I, 1689, p. 240.

Siglarlo essenziale

- CA *Il Cannocchiale aristotelico*
- S54 *Il Cannocchiale aristotelico* [...], Torino, Sinibaldo, 1654.
- B63 *Il Cannocchiale aristotelico* [...], *seconda impressione*, Venezia, Baglioni, 1663.
- H64 *Il Cannocchiale aristotelico* [...], *quarta impressione*, Roma, Hallé, 1664.
- Z70 *Il Cannocchiale aristotelico* [...], *quinta impressione*, Torino, Zavatta, 1670.
-
- TNS *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di Ezio Raimondi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960 (passi scelti e commentati di Z70 alle pp. 19-106).
- EAP *Il Cannocchiale aristotelico* [...], ristampa anastatica [di Z70], Savigliano, Editrice Artistica Piemontese, 2000.
- PNB *Prosatori e narratori barocchi*, scelta e introduzione di Giorgio Bàrberi Squarotti, apparati di Fulvio Pevere, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2002 (antologia da Z70 annotata alle pp. 83-138).
-
- ALM *L'Arte delle lettere missive* [a cura di L.F. Morozzo], Torino, Zapatta, 1674.
- FM *La Filosofia morale* [...], *quarta impressione*, Torino, Zapatta, 1672.
- Idea *Idea delle perfette imprese*, a cura di M.L. Doglio, Firenze, Olschki, 1975.
- Inscr. *Inscriptiones* [a cura di E.F. Panealbo], *editio quinta*, Taurini, Zapatae, 1670.
- PR *Panegirici et ragionamenti*, 3 voll., Torino, Zavatta, 1659-1664 (1661 sul frontespizio).
- PS *Panegirici sacri*, Torino, eredi Tarino, 1633.
- Voc. *Vocabulario italiano*, a cura di M. Maggi, Firenze, Olschki, 2008.
-
- ARSI Archivum Romanum Societatis Iesu
- AST Archivio di Stato di Torino
- BALC Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma
- BRT Biblioteca Reale di Torino
-
- DBI *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-
- GDLI *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1961-2009, 21 voll. + 2 di supplementi

Nota sulla trascrizione dei testi antichi

Per la trascrizione dei testi antichi, si è seguito un criterio di ammodernamento nei casi più incerti di oscillazioni grafiche e ortografiche, come già invalso nelle edizioni di testi secenteschi. Gli interventi principali sono stati i seguenti:

- distinzione di *u* da *v*;
- resa del nesso *-ti-* con *-xi-* (*gratia* > *grazia*) e di *-tti-* con *-zzi-* (*attione* > *azzione*);
- eliminazione dell'*h* latineggiante (*buomo* > *uomo*; *bora* > *ora*; *berba* > *erba*);
- resa dei finali in *-ij* con *-ii* (*oratorij* > *oratorii*);
- resa della nota tironiana *et* con *et* (da leggersi, s'intende, *e* o *ed*);
- riduzione delle maiuscole, largamente impiegate con valori differenti da quelli attuali, secondo uso moderno, riservandole a nomi propri, personificazioni, antonomasie e simili; si sono eliminate, di conseguenza, anche a inizio verso;
- conformazione all'uso moderno di accenti (*nè* > *né*; *cosi* > *così*; *hò* > *ho* e *à* > *a*) e apostrofi (*un'buomo* > *un uomo*; *qual'è* > *qual è*; *vuol'essere* > *vuol essere*); quindi introduzione (o talvolta conservazione) dell'accento semantico con funzione diacritica (*gia* > *già*);
- scioglimento delle forme avverbiali univerbate di difficile lettura, prive del raddoppiamento fonosintattico (*accioche* > *acciò che*, *perochè* > *però che*, *giache* > *già che*, *sicome* > *sì come*, *perciòche* > *perciò che*, *seben* > *se ben*, *siche* > *sì che*, *dapoiche* > *dapoi che* ecc.) o desuete nella forma (*aguisa* > *a guisa*, *senon* > *se non*, *altutto* > *al tutto*, *gliè* > *gli è*, *dipiù* > *di più*, *finqui* > *fin qui*, *perilche* > *per il che*, *nonpertanto* > *non pertanto*, *peraventura* > *per avventura*, *sene* > *se ne* ecc.); si sono distinti anche l'articolo determinativo e il pronome relativo, quando presenti in forma unita (*ilche* > *il che*, *ilquale* > *il quale*, *laquale* > *la quale* ecc.);
- numerose le modifiche dei segni di punteggiatura, che interessano in particolar modo la soppressione di virgole oggi ritenute superflue (soprattutto dopo la congiunzione coordinativa) e la sostituzione dei frequenti due punti con virgole e punti e virgola, per rendere più fluida la lettura; rara l'eliminazione o l'aggiunta di punti fermi

Per il resto, si sono conservate tutte le particolarità grafiche e sintattiche degli originali, come l'uso del corsivo anche per i discorsi diretti e le citazioni, che risultano quindi privi delle usuali virgolette o lineette.

N.B. Quando si cita da edizioni moderne dei testi antichi, si rispettano invece i criteri seguiti dagli editori, anche se in difformità da quanto appena indicato.

CAPITOLO I

PROPEDEUTICA ALLA LETTURA DEL TESTO

PREMESSA

Del *Cannocchiale aristotelico* (sigla *CA*) si contano sette edizioni uscite sicuramente prima della morte dell'autore (tra il 1654 e il 1674) e tredici postume (tra il 1675 e il 1702), a cui si aggiungono due traduzioni antiche complete, una latina (1698, ristampata nel 1714) e una spagnola (1741). Ho discusso e classificato queste edizioni in un articolo del 2020,³ concludendo che la prima edizione approvata dall'autore è quella torinese del 1654 (S54), revisionata e ampliata per l'edizione veneziana del 1663 (B63), quindi rivista e corretta dall'autore per l'edizione definitiva uscita a Torino nel 1670 (Z70). Di quest'ultima esistono due ristampe anastatiche (1968 e 2000), due ampie antologie annotate (1960 e 2002) e diverse traduzioni parziali in lingue europee (portoghese, spagnolo, inglese, francese, ungherese, russo, tedesco, polacco), uscite tra il 1962 e il 2015.⁴ Manca tuttavia un'edizione propriamente critica e commentata di tutta l'opera. A essa sto lavorando da anni, sfruttando come testo base Z70, collazionato, corretto e integrato con le varianti di S54 e B63. Mi gioverò dunque delle ricerche e dei materiali accumulati in corso d'opera, facendo riferimento di preferenza ai primi dieci capitoli del libro, che si possono considerare la parte più propriamente teorica e che posso dire già conclusi.

Il punto di partenza di questo studio è l'unica monografia dedicata al *CA* di cui sono a conoscenza: «*Per istraforo di prospettiva*». Il «*Cannocchiale Aristotelico*» e la poesia del Seicento (Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000) di Pierantonio Frare. Nella sezione intitolata *Problemi critici* (pp. 22-27), Frare designa con chiarezza il compito che attende il futuro studioso dell'opera:

³ MAICOL CUTRÌ, *Storia editoriale del «Cannocchiale aristotelico»*, «Testo», 80 (luglio-dicembre 2020), pp. 63-86.

⁴ Tutti i riferimenti si possono trovare nella sezione *Bibliografia*.

ricominciare da una paziente e minuta analisi del *Cannocchiale aristotelico* per approdare ad una interpretazione che valorizzi tutti gli aspetti di un testo tanto ricco e complesso (a partire dall'interazione tra teoria estetica e prassi scrittoria) e ne riconosca finalmente l'autonomia.⁵

E per venire a questa valorizzazione del *CA*, Frare individua alcuni problemi che devono essere affrontati: la storia del testo, in particolare le variazioni sulla struttura e sulla prosa dalle prime edizioni a quella definitiva; il reperimento delle fonti, in particolare dei testi aristotelici sfruttati da Tesauro; lo statuto della metafora e delle argutezze, in particolare i modi in cui queste trovano espressione nel testo. A grandi linee, i tre capitoli di questa tesi affrontano le tre questioni proposte, ampliandone la portata e avanzandone di nuove, sulla base dei risultati ottenuti dal lavoro sull'edizione critica e commentata. Il primo capitolo, sulla storia del testo, si divide in tre parti. Nella prima (*Un lungo lavoro*), intendo ricostruire con minuzia l'attività da cui ha preso forma il *CA*, tenendo come punto di riferimento lo studio di Mario Zanardi sull'argomento,⁶ ma tralasciando il sostrato culturale e concentrandomi sull'autore, forte delle nuove acquisizioni sul piano storico e documentario. Nella seconda (*Una struttura in movimento*), entro per la prima volta nel merito dell'evoluzione del testo dal 1654 al 1670, individuando le variazioni più significative e dando qualche indicazione di carattere generale su come interpretarle alla luce dell'assetto definitivo del libro. Nella terza (*Uno sguardo d'insieme*), propongo nuove linee guida – dopo quelle tracciate da Frare nel contributo citato (par. I.1.3) – per orientarsi nel ricchissimo materiale disposto nella mole delle 740 pagine *in folio* di Z70, sfruttando per la prima volta le indicazioni dei lettori antichi, dal XVII al XIX secolo. La suddivisione e la sinossi dei capitoli successivi saranno presentate nelle relative premesse.

Della bibliografia tesauriana, hanno fatto una rassegna Frare, dal 1898 al 1990,⁷ Monica Bisi, limitatamente agli anni 1990-2009,⁸ e da ultimo Maria Luisa Doglio, nella sua edizione del panegirico *La Tragedia* (2017).⁹ Rimane fuori la preziosa voce *Tesauro*, Emanuele della Bisi

⁵ FRARE, «Per istraforo di prospettiva», cit., pp. 22-23.

⁶ MARIO ZANARDI, *Sulla genesi del «Cannocchiale aristotelico» di Emanuele Tesauro*, parti I-II, «Studi secenteschi», XXIII (1982), pp. 3-62 e parte III, «Studi secenteschi», XXIV (1983), pp. 3-50.

⁷ FRARE, «Per istraforo di prospettiva», cit., pp. 13-21.

⁸ MONICA BISI, *Natura, strumenti e uso della retorica negli ultimi vent'anni di studi su Emanuele Tesauro. Bibliografia ragionata 1990-2009*, in «*Pingere il libro aperto*». *Studi recenti e nuove prospettive su Emanuele Tesauro*, a cura di Alessandro Benassi, «Testo», 58 (luglio-dicembre 2009), pp. 7-124: 93-124.

⁹ EMANUELE TESAURO, *La Tragedia*, a cura di Maria Luisa Doglio, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017, pp. 51-56.

per il *Dizionario biografico degli italiani* (sigla DBI), uscita nel 2019 (vol. 95, pp. 467-471).¹⁰ Di tutta questa bibliografia, in particolare di quella riguardante il *CA*, ho fatto ampiamente uso, discutendone, all'occorrenza, gli assunti critici. Le sigle delle principali opere di Tesauo sono riportate all'inizio di questo capitolo, la bibliografia sulle singole opere e gli studi di carattere generale sono invece raccolti in un'apposita sezione.

1. UN LUNGO LAVORO

Il *CA* esce a Torino nel 1654, presso lo stampatore ducale dei Savoia Giovanni Sinibaldo. Emanuele Tesauo ha sessantadue anni: acquisito il titolo familiare di Conte di Salmour dopo l'uscita nel 1635 dalla Compagnia di Gesù e dopo la morte dell'ultimo fratello che ne deteneva il titolo legittimo, e insignito nel 1642 della dignità di Cavalier Gran Croce da Maurizio di Savoia per i meriti di cortigiano, svolge in quel tempo la vita del letterato di corte, tenendo un basso profilo e orbitando di preferenza attorno alla casa cadetta di Tommaso di Savoia.¹¹ La sostanziosa bibliografia che ha alle spalle, la riconosciuta perizia dei suoi componimenti latini, noti anche in Inghilterra, la fama della sua potente forza oratoria e della sua mordace penna polemica, lo rendono uno degli eruditi più rispettati e discussi del territorio piemontese e d'Italia. I lettori del tempo lo

¹⁰ Si aggiunga almeno, della stessa, la voce *Tesauo Emanuele* nel *Dizionario biblico della letteratura italiana*, diretto da Marco Ballarini, responsabili scientifici e curatori: Pietrantonio Frare, Giuseppe Frasso, Giuseppe Langella, Milano, IPL, 2018, pp. 949-954. Acquisizioni bibliografiche più recenti sono state segnalate *infra*, nella sezione *Bibliografia*.

¹¹ Per la ricostruzione della vita di Tesauo, ho sfruttato principalmente i seguenti studi: MARIO ZANARDI, *Vita ed esperienza di Emanuele Tesauo nella compagnia di Gesù*, «Archivum Historicum Societatis Iesu», XLVII (1978), pp. 3-96, per il periodo giovanile; Idem, *Contributi per una biografia di Emanuele Tesauo. Dalle campagne di Fiandra alla guerra civile del Piemonte (1635-1642), con due lettere inedite*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1979, per il periodo di servizio presso Tommaso di Savoia; MARIA LUISA DOGLIO, *Da Tesauo a Giuffredo. Principe e lettere alla corte di Carlo Emanuele II*, «Lettere italiane», XXXVIII, 1 (gennaio-marzo 1986), pp. 3-25, poi in *Storia di Torino*, vol. IV, *La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, a cura di Giuseppe Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002, pp. 569-630, per la vita presso la corte dei Savoia. Datato, ma ampiamente sfruttato dagli studiosi successivi, è il contributo di ERMANNIO DERVIEUX, *Emanuele Tesauo (1592-1675). Cenni biografici e bibliografici*, Torino, Tipografia San Giuseppe degli Artigianelli, 1931, mentre ancora ricco di utili documentazioni (ma da riscontrare con le più recenti acquisizioni della critica) è il profilo storico di LUIGI VIGLIANI, *Emanuele Tesauo e la sua opera storiografica*, in *Fonti e studi di storia fossanese*, a cura di Luigi Berra, Giorgio Falco, Italo Mario Sacco, Torino, Fedetto & C., 1936, pp. 207-277. Molti dei documenti utili alla ricostruzione dell'ultima fase della vita di Tesauo sono ancora inediti e si trovano all'AST, Sezione Corte, Materie politiche per rapporto all'interno, Principi di Savoia-Carignano, Categoria LIX. Eredità Tesauo. Ad alcuni di essi ho fatto riferimento nel mio contributo: *Per una ricostruzione dell'epistolario di Emanuele Tesauo (con inediti)*, «Studi secenteschi», LXII (2021), pp. 191-227.

conoscono per gli elogi latini, esercizi tradizionali dell'encomiastica umanistica, ma composti con una tale abilità linguistica e con tali soluzioni ingegnose da essere già assunti a modello nei colleghi gesuiti; lo conoscono poi per le cronache schiette e vivide da testimone oculare dei fatti delle campagne belliche di Tommaso di Savoia, prima in Europa, poi in Piemonte; lo conoscono infine per i panegirici sacri, pubblicati nel 1633 e poi variamente ristampati, nonché per alcuni panegirici d'occasione proclamati negli anni successivi. Con il libro del 1654 si presenta per la prima volta pubblicamente (ossia sul mercato librario) come trattatista, abbracciando una materia tanto discussa quanto trascurata, cioè l'arguzia, e le sue applicazioni non solo nella letteratura propriamente detta e nell'oratoria, ma anche e soprattutto nelle arti 'simboliche', come l'epigrafia, l'emblematica, l'impresistica.

Non che Tesauro non si fosse ancora dedicato alla retorica, anzi. Negli anni giovanili, nello specifico tra il 1618 e il 1621, aveva praticato come *magister* l'insegnamento di grammatica, umanità e retorica con i giovani gesuiti di Cremona prima, di Brera poi.¹² Nel frattempo, la sua fama di oratore pubblico, di ideatore di iscrizioni, epigrammi, drammi, si era diffusa anche al di fuori dei colleghi, a conferma del fatto che, per Tesauro, la riflessione sull'arte procedeva di pari passo con la pratica.¹³ E ancora prima, tra il 1614 e il 1616, aveva studiato, dall'altra parte della cattedra, Aristotele e Cicerone presso il collegio milanese di Brera:¹⁴ come affermerà nel *CA*, fin da questo periodo usava riflettere in modo

¹² Cfr. ZANARDI, *Vita ed esperienza*, cit., pp. 19-26. Il piano di studi per l'insegnamento di *retorica*, *humanitas* e *grammatica* si legge nella *Ratio studiorum* del 1599, in *Monumenta paedagogica Societatis Iesu*, edidit ex integro refecit novisque textibus auxit Ladislaus Lukács, vol. V, *Ratio atque Institutio studiorum Societatis Iesu (1586, 1591, 1599)*, Romae, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1986, pp. 424-442. Vale la pena ricordare che, per le lezioni di retorica, era raccomandata la spiegazione dei soli testi di Cicerone (*De oratore* e *De inventione*) e di Aristotele (*Retorica* e *Poetica*), e il solo stile da apprendere era quello ciceroniano (cfr. *ivi*, p. 424).

¹³ Cfr. ZANARDI, *ibidem*. Legate all'Accademia degli Animosi di Cremona sono le due orazioni del 1619, l'una in italiano e l'altra in latino, *La Gigantomachia* (edita per la prima volta nei *PR*, III, pp. 93-135) e l'*Oratio in qua probatur Academiam Cremonensem Animosorum esse verissimum Herculis templum* (unica edizione: Cremonae, apud Barthol[omaeum] et haered[es] Barucini Zannij, 1620). Forse legate allo stesso ambiente accademico sono le già citate iscrizioni celebrative per l'elezione imperiale di Ferdinando II (*Duodecim Caesares*), avvenuta lo stesso anno (cfr. la nota di Panealbo in *Inscr.*, p. 195). Del periodo milanese sono le iscrizioni pubbliche per la beatificazione di Francesco Saverio (1620; cfr. *Inscr.*, pp. 223-237) e la tragedia latina *Hermenegildus* (recitata al collegio di Brera il 26 agosto 1621), per quanto riguarda l'ambiente gesuita, mentre gli apparati funebri per la morte di Filippo III di Spagna (7 giugno 1621) furono apposti pubblicamente a decorazione del Duomo di Milano (cfr. l'approfondita analisi di GIOVANNA ZANLONGHI, *Lo sguardo del prudente: Emanuele Tesauro e la morte di Filippo III (1621)*, in Eadem, *Teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, pp. 17-70). Per un approfondimento dell'ambiente accademico cremonese, cfr. *Storia di Cremona*, vol. 4, *L'età degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, a cura di Giorgio Politi, Azzano San Paolo, Bolis, 2006.

¹⁴ Cfr. ZANARDI, *Vita ed esperienza*, cit., pp. 13-19.

approfondito sui testi del filosofo greco, prendendo appunti che dovettero servirgli come base delle future discussioni teoriche sugli argomenti di retorica e poetica.¹⁵ Ma non bisogna dimenticare che il giovane Tesauo era un lettore vorace e instancabile anche di autori volgari,¹⁶ che stavano facendo proprio delle ‘arguzie’ – come è noto – il loro cavallo da battaglia, e non era di certo estraneo allo svago della scrittura disimpegnata e faceta.¹⁷ Modello da seguire, in entrambi i casi, era con ogni probabilità Giovan Battista Marino, che esercitò su di lui, come su molti altri letterari della sua generazione, una notevole e indelebile influenza.¹⁸ Incontrato di persona, con ogni probabilità, nella casa di famiglia

¹⁵ Cfr. Z70, p. 3: «con la sola scorta di questo autore [Aristotele], m'accinsi ancor assai giovine alla inchiesta di sì nobile et ingegnosa facultà [l'arte delle argutezze]». Da qui in avanti, citerò per comodo dall'edizione definitiva del *CA* (per le ragioni di questa scelta, cfr. CUTRÌ, *Storia editoriale*, cit.), tranne nei casi in cui ci siano varianti significative rispetto alle edizioni precedenti. Nella lettera di Muzio Vitelleschi a Emanuele Tesauo del 28 giugno 1625, si fa riferimento a «trovati sopra la rettorica d'Aristotele», che il giovane gesuita avrebbe mostrato a un «personaggio» di riguardo senza la revisione dei superiori (ARSI, *Mediolanum* 25, f. 244, pubblicata in ZANARDI, *Vita ed esperienza*, cit., p. 39). OTTAVIO BOLDONI riferisce la notizia che Tesauo confidava agli amici di averci messo quarant'anni a dare alle stampe il *CA*, il che fa tornare dal 1654 al 1614, primo anno di studio di retorica (cfr. *Epigraphica* [...], Augustae Perusiae, ex Typographia Camerali et Episcopali, apud Bartolos et Angelum Laurentium, 1660, p. 653; cfr. anche CUTRÌ, *Storia editoriale*, cit., pp. 72-73).

¹⁶ Si vedano, *infra*, i giudizi dei superiori nei passi riportati nel corpo del testo. ZANARDI riporta alcune testimonianze di libri «profani», di regola proibiti o almeno sconsigliati ai predicatori, che circolavano tra i collegi di Milano e Torino, come «le *Rime* del Petrarca, il *Morgante maggiore* del Pulci, *Il cortegiano* del Castiglione, *l'Orlando furioso*, il «*Convivio* di Dante, *l'Arcadia* del Sannazzaro, le *Rime* del Bembo, le *Notti dello Straparola*», nonché «varie opere del Boccaccio (la *Fiammetta*, il *Filocolo*, il *Decameron*) e del Tasso (*l'Aminta*, *La Gerusalemme liberata*)» (*Vita ed esperienza*, cit., p. 21, nota 52): guardando agli autori volgari presenti nel *CA*, sembra proprio che Tesauo non fosse estraneo a queste letture. Va anche sottolineato che la famiglia Tesauo vantava esponenti particolarmente interessati alla poesia contemporanea, come il padre Alessandro, cultore di Tasso (cfr. la voce *Tesauo, Alessandro* di DOMENICO CHIODO, nel *DBI*, vol. 95, 2019, p. 466, dove si rilevano nel poemetto *La Sereide* «frequenti citazioni tassiane, non soltanto dall'*Aminta* ma addirittura dalla *Gerusalemme liberata*, andata in stampa proprio in quello stesso anno [1585]») e il fratello Lodovico, noto partigiano di Marino. Secondo l'inventario (1° febbraio 1622) dei libri posseduti da Alessandro Tesauo alla sua morte, al palazzo Tesauo di Fossano si trovavano i poeti latini più citati nel *CA* e più letti nel Rinascimento, «Petronio, Virgilio, le commedie di Plauto, Catullo, Lucano, Marziale, Terenzio, Orazio, Ausonio, *Le metamorfosi* di Ovidio», e numerosi classici della letteratura volgare, come «le *Lacrime di San Pietro* di Luigi Tansillo; le *Rime* di Ariosto; la *Gerusalemme liberata* e le *Rime* del Tasso [...] Dante Alighieri, [...] Boccaccio», ma anche la Bibbia e le opere di Paolo Giovio (mi avvalgo dei riferimenti che si leggono in IGOR FERRARO, *Alessandro Tesauo (1558-1621): uomo di corte, poeta ed architetto presso il duca Carlo Emanuele I di Savoia*, Cuneo, Nerosubianco, 2016, p. 35).

¹⁷ ZANARDI documenta di una «canzone» satirica composta nel settembre del 1615, che causò vari problemi al giovane gesuita, risolti grazie all'intervento del potente fratello Lodovico, senatore torinese (*Vita ed esperienza*, cit., pp. 15-19). Nel febbraio del 1625, il prefetto del collegio milanese lamentava che Tesauo avesse «col parlare piccato alcuni», o meglio, come precisava il padre generale Vitelleschi, avesse burlato dei compagni, «nell'ultimo giorno di carnevale», «con mettere soprannomi»; fatto aggravato dall'aver, in precedenza, fatto «un'impresa uno per uno alli teologi del primo anno per burla, li quali però non si offesero» (ivi, pp. 41-42).

¹⁸ Si ricordi che già dal 1609 circolavano manoscritte, nell'ambiente torinese e non, le *Fischiate* burlesche di Marino contro il Murtola con le risposte di quest'ultimo (cfr. almeno la voce *Marino*,

prima dell'ingresso come novizio tra i Gesuiti, quindi tra il 1608 e il 1611,¹⁹ data che coincide con l'inizio della prigionia torinese del poeta napoletano, Tesauo non fu di certo estraneo alla disputa sostenuta dal fratello Lodovico (complice anche Marino in persona) nel 1614 per difendere la liceità poetica dell'ardita elocuzione (e invenzione) della *Lira*, sulle orme delle «istanze antinaturalistiche»²⁰ con cui Iacopo Mazzoni aveva difeso la poesia di Dante. E non gli furono di certo estranee le torinesi *Dicerie sacre*, pubblicate lo stesso anno,²¹

Giovan Battista di ALESSANDRO MARTINI, nel *DBI*, vol. 70, 2008, pp. 517-531; EMILIO RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 103-109; CLIZIA CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2008, pp. 40-91). Sull'invito alla lettura dei contemporanei e sull'importanza dell'imitazione, la bibliografia mariniana è abbastanza fornita; mi limito a segnalare la recente monografia di CLIZIA CARMINATI, *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento*, Pisa, Edizioni ETS, 2020, oltre alle solite lettere 'poetiche' di Marino che introducono la *Lira* del 1614 (cfr. GIOVAN BATTISTA MARINO, *La Lira*, a cura di Maurizio Slawinski, vol. II, *La Lira. Parte terza*, Torino, Edizioni Res, 2007, pp. 31-50) e la *Sampogna* del 1620 (cfr. Idem, *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, 1993, pp. 23-60), date queste cruciali per la formazione di Tesauo, perché costituiscono gli estremi della sua formazione retorica. Sull'influenza di Marino su Tesauo, cfr. ZANARDI, *Sulla genesi* [1982], cit., pp. 48-56, che si appoggia alle considerazioni corrive di Giovanni Pozzi ed Ezio Raimondi (vd. *infra*), e PIERANTONIO FRARE, *Marino al Cannocchiale*, «Aprosiana», n.s., IX (2001), pp. 97-107, da integrare con il contributo dello stesso *Antitesi, metafora e argutezza tra Marino e Tesauo*, in *The Sense of Marino. Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, ed. by Francesco Guardiani, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 1994, pp. 299-321, poi, con titolo *Marino e Tesauo: antitesi, metafora e argutezza*, in Idem, «Per istraforo di prospettiva», cit., pp. 103-121.

¹⁹ Nel *CA* (Z70, p. 173), Tesauo ricorda di aver udito di persona Marino commentare il sonetto di Ludovico Porcelletti che introduce il *Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele Duca di Savoia*, pubblicato nel 1608 (vd. ora GIOVAN BATTISTA MARINO, *Panegirici*, a cura Marco Corradini, Gian Piero Maragoni, Emilio Russo, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2020, pp. 53-55 e rispettiva nota di Corradini); cfr. FRARE, *Marino al Cannocchiale*, cit., pp. 98-99.

²⁰ CLAUDIO SCARPATI, *Iacopo Mazzoni tra Tasso e Marino*, «Aevum», LIX (1985), 3, pp. 434-458: 456. La disputa tra Lodovico Tesauo e Ferrante Carli (ossia Carlo Ferrante Gianfattori) è ricostruita e ben documentata da CARLO DELCORNO, *Un avversario del Marino: Ferrante Carli*, «Studi secenteschi», XVI (1975), pp. 69-155 (ma cfr. anche la voce *Carli, Ferdinando (Ferrante)* di MARTINO CAPUCCI, nel *DBI*, vol. 20, 1977, pp. 150-152 e RUSSO, *Marino*, cit., pp. 138-144). Carli denuncia subito al lettore, in apertura dell'*Essamina del co[n]te Andrea Dell'Arca intorno alle ragioni del conte Lodovico Tesauo in difesa d'un sonetto del cavallier Marino* (In Bologna, per Vittorio Benacci, 1614, p. 3), che nelle *Ragioni* di Tesauo le «allegazioni [...] parola per parola erano tolte ad una ad una di peso dal Mazzone nella *Difesa di Dante*, e riferite con le medesime parole del Mazzone», riprendendo l'argomento nel seguito della trattazione; Tesauo si difese dichiarando che «le opere del Mazzoni, ancorché di scrittore chiaro, io non aveva nella mia libreria, quando posi mano a scrivere [...] nol vidi, né mi venne in mente di vederlo» (*Annotationi di Lodovico Tesauo intorno alla Essamina di Ferrante Carlo, pubblicata sotto il nome del conte Andrea dell'Arca*, In Torino, [s.e.], 1614, p. 21), concedendo che una sola citazione di Mazzoni vi è stata inserita da certa «person» incaricata di revisionare e ingrossare il volume di alcune autorità (ivi, p. 80). Sul presunto intervento di Marino, che cita Mazzoni lo stesso anno in una nota alle *Dicerie* (vd. GIOVAN BATTISTA MARINO, *Dicerie sacre*, introduzione, commento e testo critico a cura di Erminia Ardissino, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014, p. 101, nota 102), cfr. RUSSO, *ibidem* e PIERANTONIO FRARE, *Poetiche del Barocco*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*. Atti del Convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 41-70: 53, nota 31.

²¹ *Dicerie sacre del Cavalier Marino. Volume primo*, In Torino, Per Luigi Pizzamiglio, 1614.

che tanto impattarono su tutta l'oratoria sacra successiva:²² come hanno già dimostrato Raimondi e Zanardi,²³ le prime orazioni e panegirici recitati da Tesauro, a partire dalla *Gigantomachia* del 1619, sono fortemente influenzati dal modello mariniano, sia a livello di stile, sia a livello di fonti e struttura, mentre poi, a partire dal 1627, si assiste a una progressiva e matura riflessione critica sul modello, che però non implica l'eliminazione del modello medesimo.

Indicativo della personalità eclettica e ingegnosa del giovane Tesauro, nonché dell'influenza mariniana e dell'interesse per le arguzie, è il ritratto-giudizio formulato dai suoi superiori al collegio di Cremona nel 1619:

Ingenii valde boni. Iudicii mediocris. Prudentiae politicae, sed non spiritualis. Rerum habet copiam pro aetate. Complexionis mixtae cholera et melancholia. Talentum habet pro litteris humanioribus, sed inficit *nimia italicorum carminum scriptione*; item pro concionibus, nisi *verborum fuco et sermonis vanitate* sibi gloriam quaereret, non auditoribus spirituale bonum.²⁴

Negli anni successivi, alle solite notazioni sull'ingegno superiore alla media, al carattere sanguigno e alla predisposizione per le lettere, si aggiunge la vocazione per l'insegnamento e la destinazione alla predicazione (studiò teologia tra il 1622 e il 1626):

[Napoli, 1622] Talentum habet ad litteras humaniores *docendas* et ad concionandum.

[Milano, 1625] Aptus ad concionandum, *docendas* scientias speculativas et rhetoricam.

²² Cfr. GIOVANNI POZZI, *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento esemplificata sul p. Emmanuele Orchi*, Romae, Institutum Historicum Ord. Fr. Min. Cap., 1954, pp. 179-188 e *Introduzione alle «Dicerie sacre»*, in GIOVANBATTISTA MARINO, *Dicerie sacre e La strage de gl'innocenti*, a cura del medesimo, Torino, Einaudi, 1960, pp. 13-65: 63-65.

²³ EZIO RAIMONDI, *Una data da interpretare (a proposito del «Cannocchiale aristotelico»)*, in Idem, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, ristampa aggiornata, Firenze, Olschki, 1982, pp. 51-75 e ZANARDI, *Sulla genesi* [1982], cit., pp. 53-56. Entrambi gli studiosi fanno un confronto con le considerazioni di POZZI, *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra*, cit., pp. 147-153, che presenta un Tesauro dallo stile ambiguo, dove «tenuissimi davvero sono i fili conduttori d'una stessa tensione che possono stabilire un raccordo, e si riferiranno non più che ad un generico marinismo», se non in alcuni tratti un «Tesauro in via di liquidare da sé stesso l'ala seicentesca: più precisamente di smarinizzarsi» (ivi, p. 153 e p. 148, nota 3).

²⁴ «Di ingegno molto buono. Di giudizio mediocre. Di prudenza politica, non spirituale. Possiede abbondanza di nozioni per l'età. Di complessione mista, collerica e malinconica. Ha talento per le lettere, ma lo spreca *nello scrivere troppi componimenti poetici in italiano*; avrebbe talento anche per le prediche, se non cercasse la propria gloria *con il colorito delle parole e la vanità del discorso*, non adatto spiritualmente al pubblico» (corsivi miei). Giudizio conservato presso l'ARSI, *Med.* 48, f. 177, n. 10, pubblicato da ZANARDI, *Vita ed esperienza*, cit., p. 85. È del 1615 una direttiva dell'ordine *De stylo vitioso vitando* per arginare l'entusiasmo per l'anti-ciceronismo e lo stile concettoso che stava dilagando anche nei collegi (cfr. *Monumenta paedagogica Societatis Iesu*, cit., vol. VII, pp. 430-432).

[Arona, vicino a Novara, 1628] Ad concionandum, ad *docendum* omnia.²⁵

E infatti proprio in questi anni, oltre che a dedicarsi alla predicazione, comporrà un trattatello intitolato *Idea delle perfette imprese* (sigla *Idea*), una sorta di manuale per produrre imprese ispirato al metodo e alla retorica aristotelici, su cui mi soffermerò successivamente.²⁶ Questo trattatello fa da *pendant* a un'intensa pratica di «tutta l'arte simbolica e lapidaria» (come si legge nel frontespizio di S54), in cui, a detta dei contemporanei, eccelle.²⁷ Tale fama, assieme alle straordinarie doti oratorie, fu il motivo che lo avvicinò sempre di più alla casa Savoia, a cui era già legato per la consolidata frequentazione cortigiana della sua famiglia. Dal 1626 è predicatore di corte per la Madama Reale, Cristina di Francia. Il ritorno a Torino del cardinale Maurizio di Savoia da Roma (1627) comporta la fondazione dell'accademia torinese dei Solinghi, che trae motivo e ispirazione da quella romana dei Desiosi:²⁸ il cardinale, che aveva già mostrato in passato

²⁵ «Ha talento per *insegnare* lettere e per predicare», «Adatto a predicare, a *insegnare* le scienze speculative e la retorica», «Per la predicazione, per l'*insegnamento* in generale» (corsivi miei). Documenti dallo stesso archivio, pubblicati *ibidem*.

²⁶ Rimane solo un manoscritto dell'opera, conservato alla BRT, *Raccolta Saluzzo 471*, pubblicato dalla Doglio nel 1975 (*Idea*). Il manoscritto non è né datato né databile con certezza. Il termine *post quem* è stato individuato dalla Doglio nel 1621, data di uscita delle prime *Imprese sacre* di Paolo Aresi, citato *ivi*, p. 104 (cfr. le osservazioni della studiosa, *ivi*, nota 176 e *Introduzione*, p. 6); quello *ante quem* da Zanardi nel 1630, data di pubblicazione del *Racconto delle pubbliche allegrezze* per i festeggiamenti milanesi della nascita dell'infante di Spagna, tenutisi il 6 febbraio dello stesso anno, in cui si fa riferimento al «trattato delle imprese» di Tesauo (cfr. ZANARDI, *Sulla genesi* [1982], cit., pp. 13-14). Zanardi avanza anche l'ipotesi di restringere l'arco tra il 1622 e il 1626, per alcune consonanze con panegirici di Tesauo di quegli anni (*ibidem*), ma non ci sono altri elementi che permettono di procedere oltre il terreno della supposizione.

²⁷ Il 1° giugno 1626, Pierre Monod, gesuita torinese al servizio dei Savoia, scriveva al padre generale Vitelleschi per conto di Carlo Emanuele I perché trasferisse Tesauo al collegio di Torino e lo lasciasse libero da impegni per tutto il 1627, in modo che potesse completare le iscrizioni decorative del palazzo di Rivoli commissionategli dal duca: «serenissimus dux historiam familiae suae depingendam curavit, singulis autem tabellis elogia apponi desiderat, qualia Emanuel Caesaribus fecit et publicavit, ac iam aliqua ipse iussus elaboravit misitque; sed cum identidem aliqua mutanda, demenda, adiiciendave sint, ut satisfiat duoi singula anxie examinanti, optat sua celsitudo isthic illum habere ad manum anno proximo, ut commodius eius opera uti possit» (ARSI, *Med.* 95, f. 47, pubblicata in ZANARDI, *Vita ed esperienza*, cit., pp. 94-95). Si ricorda che nel 1624 era uscita l'edizione milanese delle iscrizioni celebrative *Caesares* rivendicata al suo autore. Per gli elogi dei contemporanei sul Tesauo scrittore di epigrafi, cfr. BOLDONI, *Epigraphica*, cit., p. 653: «princeps amoenitatis literariae Emanuele Thesaurus; qui si minus nostrum praevertit studium, spem certe studiosis ademit omnem, maiore aut cum copia scribendi, aut gloria».

²⁸ Per le informazioni circa le due accademie di Maurizio di Savoia, è da tenere presente RICCARDO MEROLLA, *L'Accademia dei Desiosi*, in «*Il gran teatro del mondo*». *Roma tra cinque e Seicento: storia, letteratura e teatro*, «Roma moderna e contemporanea», III (1995), 1, pp. 121-156 e Idem, *L'Accademia dei Desiosi. Storia e testo*, Roma, Carocci, 2008; datata, ma ricca di riferimenti a Tesauo, è la ricostruzione di TOMMASO VILLAURI, *Delle Società letterarie del Piemonte libri due*, Torino, Tipografia dei fratelli Favale, 1844, pp. 88-99. Secondo quanto racconta lo stesso Tesauo nel *CA* (Z70, p. 696), la

interesse per il giovane gesuita, vuole sicuramente Tesauro tra i suoi frequentatori.²⁹ Gli anni successivi, spesi a Torino, sono caratterizzati da questa doppia vita tra il collegio e la corte, con una netta preferenza per l'ambiente secolare, piuttosto che per quello ecclesiastico. I tre diversi tipi di attività che svolge in questo periodo – predicatore sul pulpito; ideatore di apparati (iscrizioni, epigrammi, imprese) per la decorazione di architetture, effimere o durature; panegirista di Cristina di Francia per le festività sacre, di Maurizio di Savoia per le adunanze accademiche – dimostrano, tuttavia, che dietro l'eclettica intraprendenza di un aspirante cortigiano si nasconde una riflessione seria e profonda, che tenta di conciliare il lascito spirituale della tradizione esegetica cristiana con le discussioni contemporanee sulla teorica delle arti liberali e cortigiane. La ragione del suo successo è legata anche e soprattutto alla sua grande abilità e versatilità di scrittore e oratore, che denotano una forte volontà di incarnare nei mezzi espressivi più adatti quanto di volta in volta andava elaborando nel pensiero; un pensiero che, per quanto attento a questioni universali, non era mai slegato dalle esigenze e dai problemi dell'attualità, dal fare concreto dell'arte, e che attingeva a una mole ricchissima di riferimenti per rispondere alle esigenze del pubblico. Il cruccio essenziale attorno a cui orbitava la ricerca più profonda di Tesauro era l'interpretazione di quella parte della retorica che la tradizione aveva chiamato con il nome di 'elocuzione', e che riguardava l'espressione linguistica delle idee. Una certa tradizione di stampo sicuramente cristiano aveva connesso poi la ricerca dei significati nel testo agli altri livelli del creato, comprese le immagini e i segni in generale, gesti, azioni, fenomeni naturali e sovranaturali: questo sembra ribadire Tesauro in tutti i suoi scritti fino al 1633, dai panegirici sacri alla 'questione accademica' sul vero oroscopo di Augusto.³⁰ Ma su questo importante punto si avrà modo di tornare in seguito.

fondazione o almeno l'ufficializzazione dell'Accademia dei Solinghi, situata presso la villa collinare del cardinale, avvenne nel 1627, anno in cui arrivò a Torino il primo specchio conico anamorfico, scelto da Maurizio di Savoia come impresa dell'accademia. Nel corso dello stesso anno, a gennaio, il cardinale era rientrato da Roma, e sarebbe rimasto a Torino fino al 1635 (cfr. la voce *Savoia, Maurizio di* di PAOLO COZZO, nel *DBI*, vol. 91, 2018, pp. 69-74); fino a novembre, Tesauro si trovava in città, impegnato a lavorare sulle iscrizioni del palazzo di Rivoli.

²⁹ L'entrata ufficiale di Tesauro nell'accademia avvenne probabilmente dopo il 1631, anno in cui si trasferì finalmente al collegio gesuita di Torino (cfr. ZANARDI, *Vita ed esperienza*, cit., pp. 61-65). Il suo unico discorso «detto nell'academia del Serenissimo Principe Cardinal di Savoia in Torino» è *Il Parallelo della vita e dell'onore*, datato 1632 e pubblicato nei *Panegirici sacri* dell'anno successivo. Nel *CA* (Z70, pp. 690-691), dice di aver ideato la sua impresa di accademico nel 1635, anno in cui lasciò Torino per le Fiandre al seguito di Tommaso di Savoia.

³⁰ Cfr. ANDREA TORRE, «Rimirandolo coll'occhialino». *Piaga, straforo, protrato*, in «*Pingere il libro aperto*», cit., pp. 35-56 e VALERIA MEROLA, *Il gran teatro di Dio: i «Panegirici» «Lo spettacolo» e «I miracoli del dolore»*, ivi, pp. 57-76.

È Tesauro stesso a fornire una relazione sull'attività svolta in questi anni spesi tra i collegi e la corte, alla vigilia della sua uscita dai Gesuiti, che avvenne nel giugno del 1635 a causa di discrepanze politiche con il gesuita torinese Pierre Monod e con il preposito generale dell'ordine Muzio Vitelleschi.³¹ Si tratta di una lunga lettera spedita all'amico di famiglia Cassiano dal Pozzo il 27 gennaio 1634,³² che fornisce anche un elenco di opere pubblicate e inedite, non dissimile da quello che si legge nella celebre "lettera Claretti" premessa alla *Lira, parte terza* (1614) di Marino:³³

Per un giovane partito di qua domenica passata, ho inviata a V.S. Illustrissima la mia apologia in[tit]olata *La Vergine*,³⁴ in risposta al libro detto *Il Capricorno* scrittomi contro dal padre Monò³⁵ per occasione di una iscrizione che ho posta nella stanza ov'è nato il serenissimo principe. La troppa calma degli ingegni oziosi partorisce alcuna volta simili tempeste. Il signor marchese di Voghera³⁶ mi significò, che le avrebbe mandate due altre opere mie già stampate, cioè i *Cesari* e i *Panegirici sacri*. Io non so che applauso possono sperar i miei parti in quel teatro degl'ingegni: onde supplico V.S. Illustrissima di usare il manto della sua protezione per coprirli come indegni della luce, più che per diffenderli come degni di lode. E poichè ella mi comanda di farle la genealogia delle mie inezie: io mi trovo in ordine per la stampa un altro volume di prediche, simile a quello de' panegirici; uno di sermoni, et un altro di discorsi accademici, parte latini, et parte italiani. Questo in materie oratorie. **In oltre un giusto volume sopra le *Rettoriche* di Aristotele, fatica non tentata ancora da alcuno della nostra Compagnia, tra' quali trattati v'è quello delle arguzie et delle imprese, ch'io ritraggo da' principij del medesimo Aristotele.** Un altro volume è già in pronto di varie iscrizioni composte in diverse occasioni, o

³¹ Cfr. ZANARDI, *Vita ed esperienza*, cit., pp. 65-81. Sulla questione accademica, cfr. FABRIZIO BONDI, «*La Vergine trionfante et il Capricorno scornato*». (*Elementi per una lettura emblematico-politica*), in «*Pingere il libro aperto*», cit., pp. 21-34.

³² Il rapporto tra Carlo Antonio Tesauro, fratello maggiore di Emanuele, e Cassiano dal Pozzo è documentato fin dal 1607, anno in cui entrambi si laurearono a Pisa in giurisprudenza (cfr. VITTOR DOMENICO VALLA, *Due lettere di Alessandro Tesauro*, «*Archivio Storico Italiano*», n. 196, a. XIV (1894), s. V, 4, pp. 336-341: 338-339).

³³ MARINO, *La lira*, cit., vol. II, pp. 34-50. Discute la lettera e ne fornisce una redazione inedita EMILIO RUSSO, *Le promesse del Marino. A proposito di una redazione ignota della lettera Claretti*, in Idem, *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2005, pp. 101-184.

³⁴ *La Vergine, vero ascendente della natività d'Augusto Cesare, non dall'incertezza delle medaglie popolarmente cavato, ma dall'ora certissima della nascita e dal vero sito del sole astronomicamente dimostrato. Quistione accademica in due discorsi divisa*, In Torino, s.e. [ma probabilmente Stefano Ricolfo], 1633.

³⁵ *Il Capricorno, o sia L'oroscopo di Augusto Cesare. Ragguglio dell'accademico S.I.*, In Torino, Appresso gli HH[eredi] di Gio[van] Domenico Tarino, 1633.

³⁶ Probabilmente Amedeo dal Pozzo (1579-1644), marchese di Voghera e cugino di Cassiano, che svolgeva in questi anni a Torino l'incarico di gran maestro della casa per Vittorio Amedeo I di Savoia (cfr. la voce *Dal Pozzo, Amedeo, marchese di Voghera* di ENRICO STUMPO, nel *DBI*, vol. 32, 1986, pp. 198-200).

sopra eroici personaggi, in forma di elogi. Fra questi ripongo le iscrizioni sopra le azioni di Sua Santità,³⁷ una delle quali è già comparsa costì come V.S. Illustrissima mi significa, che contiene il governo politico. La 2^a conterrà il governo spirituale; e la terza le doti dell'animo, et altre circostanze.³⁸ In materia di poesie latine già è pronta per la stampa una tragedia di santo Ermegildo Re di Spagna,³⁹ con altri componimenti diversi. E perché ancor gli stolti, come dice Orazio, tentano volare al cielo,⁴⁰ ho composto un trattato sopra *La Sfera* del Sacrobosco,⁴¹ parte del quale ho dettato in queste scuole. **Et ora vado preparando materia per un'opera di specolativa, che comprenderà le più difficili questioni della filosofia; dimostrando che la loro difficoltà procede dalla inintelligibilità delle passioni della quantità: che sarà a mio parere opera nuova, e curiosa, perché dimostro alcune di esse questioni essere inintelligibili, assegnandone le ragioni esaminate, e assotigliate.** La difficoltà che abbiamo del far rivedere i libri, mi ha cagionato questa dilazione di publicarli. In ogni caso non saranno mai senza frutto, poiché **mi servono di occupazione ordinaria;** et assai publicati saranno quand'io avrò l'onore di comunicarli a V.S. illustrissima, che sarà in vece di un gran teatro.⁴²

³⁷ Papa Urbano VIII, al secolo Maffeo Barberini (1568-1644), in carica dal 1623.

³⁸ Solo due dei tre elogi promessi compariranno poi nelle *Inscriptiones* (pp. 487-489): benché non datati, sono facilmente ascrivibili al 1631 o 1632, poiché si riferiscono solamente al primo periodo di attività del pontefice, come specificato nella nota di Panealbo, e terminano con un riferimento alla diplomazia che portò alla pace di Cherasco (6 aprile 1631), oggetto anche degli elogi indirizzati a Mazzarino.

³⁹ L'unica copia nota è intitolata: *Hermenegildus. / Tragedia. / Emanuele Tesaurus in Braydense Collegio / Rhetorica professore / auctore. / Habita die 26 Aug[usto] anno 1621*, e conservata presso la BRT, *Manoscritti vari I*, 59bis, cc. 91-116. Tre dei quattro cori della tragedia furono parzialmente riscritti da Tesaurus e pubblicati solo nel 1666 nella sezione *Odes* delle *Inscriptiones* (vd. *Inscr.*, pp. 625-634): Panealbo nota che il verso «Inlyti nuper Ducis aute cladem» si riferisce alla morte di Carlo Emanuele I, avvenuta il 26 luglio 1630, perciò è lecito ipotizzare che la riscrittura avvenisse a ridosso di tale data. Sulle circostanze della prima stesura di questa tragedia, cfr. ZANARDI, *Vita ed esperienza*, cit., pp. 23-26 e GIANFRANCO DAMIANO, *Drammaturgia e spettacolo al collegio milanese di Brera: dalle origini all'«Hermenegildus» di Emanuele Tesaurus*, in *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa. Convegno di studi: Roma, 26-29 ottobre 1994, Anagni, 30 ottobre 1994*, a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Viterbo, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale, 1995, pp. 331-348.

⁴⁰ ORAZIO, *Carmina*, I.III.38: «caelum ipsum petimus stultitia...».

⁴¹ Il trattato astronomico, di impronta tolemaica, noto come il *De sphaera* di Giovanni Sacrobosco (1195-1256), pubblicato a partire dal 1472, conobbe sul finire del XVI secolo diverse edizioni commentate, come quella a cura del gesuita Christoph Clavius, al cui commento Tesaurus potrebbe essersi ispirato.

⁴² BALC, Carteggio Puteano, ms. IV (2), cc. 151r-152r. Seguò la trascrizione che ne ha dato MARCO MAGGI in appendice al suo «*Virtuosi stati a Roma et anco che non vi sono stati*». *Cassiano e gli illustri Piemontesi del suo tempo*, in *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, Catalogo della mostra tenuta a Biella, Museo del Territorio Biellese, 16 dicembre 2001-16 marzo 2002, a cura di Francesco Solinas, Roma, De Luca, 2001, pp. 21-28: 26; ho posto in corsivo i titoli delle opere e ho modificato leggermente la punteggiatura.

Due punti, in particolare, meritano attenzione. Primo, il riferimento agli appunti dipendenti dalla *Retorica* di Aristotele, tra cui si troverebbero i «trattati» sull'arguzia e sulle imprese, che andranno a costituire i temi principali del *CA*.⁴³ Secondo, il lavoro su una presunta «opera di specolativa», che se non troverà sbocco in pubblicazione successive, dimostra comunque l'attenzione non superficiale che Tesauro stava dedicando alla filosofia aristotelica, anche in accordo all'insegnamento che continuava a esercitare al collegio di Torino, soprattutto riguardo le passioni dell'anima e la categoria della quantità; elementi che troveranno posto prima nel *CA*, poi nella *Filosofia morale*.

Questo fervore speculativo e produttivo subisce un brusco arresto nel 1635, all'uscita dall'ordine, quando Tesauro scelse di seguire l'esule Tommaso di Savoia nella campagna militare di Spagna e Impero contro la Francia. Lontano dalla corte e dai molti libri che poteva trovare nel collegio di Torino o nella biblioteca ducale dei Savoia, fonte vitale dei suoi studi, lontano anche dagli abbozzi che proverbialmente giacciono ammassati sullo scrittoio, Tesauro non cede tuttavia alle restrizioni imposte dalle circostanze e continua a scrivere, dedicandosi però alla cronaca degli avvenimenti bellici e alla ricerca delle loro ragioni politiche, componendo i vari tomi dei *Campeggiamenti*. Tutto questo periodo extratorinese, sia durante le campagne belliche (in Fiandra dal 1635 al 1639, in Piemonte dal 1639 al 1642), sia durante l'esilio di Tommaso di Savoia che seguì la pace piemontese (tra le piazzeforti di Biella e Ivrea dal 1642 al 1646), in cui Tesauro, rimasto nell'ombra, ricuiva probabilmente quelle relazioni coi potenti inficiate da sospetti politici e faziosi, è poco documentato e difficilmente ricostruibile nel dettaglio; inoltre, sembra avere poco a che vedere con la storia del *CA*. Si tenga conto, tuttavia, di due elementi: primo, che durante gli anni spesi nelle Fiandre Tesauro ebbe probabilmente occasione di entrare in contatto con la rinomata erudizione olandese e magari di acquistare libri che faticavano a entrare nel mercato italiano;⁴⁴ secondo, che diventando forse già dal 1644 (di sicuro dal 1646) istitutore

⁴³ Si tengano presenti i moniti di FRARE a evitare di leggere in queste parole una totale dipendenza o peggio coincidenza tra il trattato «delle arguzie» e il *CA* («Per istraforo di prospettiva», cit., p. 83, nota 66), di contro alla lettura, ormai datata, proposta da OTTAVIO BESOMI, *Il colore dello spirito. Un ritratto del Tesauro per Cassiano dal Pozzo*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, vol. II, pp. 1219-1227.

⁴⁴ È emblematico il caso del raro (almeno in Italia) *Hortus floridus* (1614) dell'incisore olandese Crispijn van de Passe junior, celebre per essere uno dei primi casi di uso del microscopio per la descrizione delle parti dei fiori, con cui è da identificare uno dei libri senza frontespizio presenti nell'inventario della biblioteca di Tesauro del 1675 (cfr. MARCO MAGGI, *La biblioteca del Tesauro. L'inventario del 1675, con un saggio di identificazione e un inedito*, «Lettere italiane», LIII, 2001, 2, pp. 193-246, item 97). Dell'ambiente olandese, Tesauro cita nel *CA* i lavori degli eruditi Lipsius (Joost Lips),

dei giovani figli di Tommaso di Savoia appena rientrati dalla Spagna,⁴⁵ ebbe occasione di tornare alle sue carte di retorica e di riaffrontare i problemi legati all'insegnamento, stavolta con allievi la cui formazione era notevolmente lontana da quella dei Gesuiti. A questo punto, occorre aggiungere almeno altri tre elementi, per capire meglio l'attività di Tesauro dopo il suo ritorno a Torino: la necessità di convertire l'insegnamento didascalico e rigidamente regolato presso i collegi gesuiti in una pedagogia di corte, con l'ausilio di una veste più accattivante e comprensibile, a partire dal passaggio dal latino all'italiano, come si può notare nel libretto, *ad usum delphini, La politica di Esopo Frigio* (1646); le suggestioni che allievi con difficoltà comunicative, come il sordomuto Emanuele Filiberto (nato nel 1628) e il balbuziente Giuseppe Emanuele (nato nel 1631), potevano suscitare in un precettore tanto interessato all'efficienza della retorica, soprattutto sul piano dei «segni muti» in relazione a quello tradizionale delle parole; per l'incontro, diretto o indiretto, con il gesuita spagnolo Manuel Ramírez de Carrión (1579-1654),⁴⁶ ideatore di un metodo sperimentale per l'insegnamento ai sordomuti e precettore dei principi fin dal 1636, che oltre a consegnare le sue arti nelle mani di Tesauro, avrebbe potuto suggerire la lettura del suo *Maravillas de naturaleza* (1629),⁴⁷ enciclopedia pliniana sulle meraviglie della natura, e dell'*Arte de ingenio* (1642) di Gracián, notoriamente molto vicina ad alcune parti del *CA* per il tema trattato.⁴⁸

Puteanus (Erik van de Putte), Sweertius (Pierre François Sweerts), Goltzius (Hendrick Goltz), Gruterus (Jan Gruter).

⁴⁵ Cfr. ora la voce *Savoia Carignano, Emanuele Filiberto di* di ANDREA MERLOTTI, nel *DBI*, vol. 91, 2018, pp. 97-101.

⁴⁶ *Ibidem*. Non esiste ancora una ricostruzione attendibile del rapporto tra de Carrión e i Savoia, e le fonti spesso si contraddicono. La più recente ricostruzione biografica sul precettore spagnolo conferma l'educazione madrilenica del principe di Carignano dal 1636, su invito del re Filippo IV, presso la cui corte soggiornavano i Savoia. Al ritorno in Italia del 1644, è però probabile che ad accompagnare il giovane Savoia ci fosse il figlio di de Carrión, Miguel Ramírez (nato nel 1622), istruito dal padre sul metodo per l'insegnamento ai sordo-muti e compagno di studi del principe di Carignano. L'unica notizia che ci tramandano gli antichi è che Miguel fu insignito della Croce dei Santi Maurizio e Lazzaro e che nel 1651 era di certo tornato in Spagna, come attestano gli atti del suo matrimonio. Cfr. ANTONIO GASCÓN RICAÑO e JOSÉ GABRIEL STORCH DE GRACIA Y ASENSIO, *Manuel Ramírez de Carrión, maestro de sordos en el Siglo XVII: Nuevos apuntes biográficos*, «Cultura Sorda», Barcelona y Madrid, 2009, in rete, url: https://cultura-sorda.org/manuel-ramirez-de-carrión/#_ftn1 [ultima consultazione: 25/09/2021].

⁴⁷ In edizione moderna: MANUEL RAMÍREZ DE CARRIÓN, *Maravillas de naturaleza*, prologo y edición par Fernando Rodríguez de la Torre, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses de la Excma. Diputación de Albacete: C.S.I.C. Confederación Española de Centros de Estudios Locales, 1987. È indicativo il fatto che l'unico esemplare dell'edizione del 1629 segnalato dal catalogo italiano OPAC-SBN è conservato presso l'Accademia delle Scienze di Torino, coll. NUM 17.610.

⁴⁸ Sulle consonanze e differenze tra i trattati di Gracián e di Tesauro, cfr. da ultimo PIERANTONIO FRARE, *L'argutezza in Tesauro e in Gracián*, in *Cyberletteratura: tra mondi testuali e mondi virtuali*, Atti del

Quello che segue è uno dei periodi meno documentati della vita di Tesauro. Se i principi di Carignano lasciarono Torino per Parigi con la madre nell'ottobre 1647 per tornarvi nell'estate 1649,⁴⁹ si suppone invece che Tesauro rimanesse a Torino.⁵⁰ Sprovvisto, a quanto è dato a sapere, di mansioni ufficiali, con la lontananza da Torino sia di Maurizio (a Nizza dal 1642) sia di Tommaso di Savoia (al comando delle truppe franco-sabaude, contro gli spagnoli in Lombardia e nel Regno di Napoli), Tesauro si trovava probabilmente a svolgere una vita solitaria. Le poche lettere di questo periodo riguardano l'amministrazione dei possedimenti di famiglia presso la città di Fossano.⁵¹ Queste sono ragioni, se non buone almeno accettabili, per ipotizzare che l'avvio della stesura del *CA* propriamente detto risalga a questo periodo.⁵² Il clima, tuttavia, in cui il libro sembra assumere la sua forma completa è quello che si crea a Torino tra il 1652 e il 1653, dopo il ritorno in patria di Maurizio di Savoia.⁵³ La prima attività di cui abbiamo testimonianza è la collaborazione di Tesauro con il Comune di Torino per l'allestimento dell'apparato festivo in onore della celebrazione del bicentenario del miracolo eucaristico della Sacra Sindone, che ricorreva il 6 giugno 1653.⁵⁴ Del 29 settembre 1653 è la prima apparizione pubblica di Tesauro di cui

convegno, Roma 9-10 giugno 2005, a cura di Alice Di Stefano, Roma, Nuova Cultura, 2006, pp. 105-117. Ivi, p. 106, nota 4, Frare riepiloga i principali contributi sul tema che lo hanno preceduto. Per l'opera di Gracián, si tenga presente l'edizione italiana: BALTASAR GRACIÁN, *L'acutezza e l'arte dell'ingegno*, traduzione di Giulia Poggi, presentazione di Mario Perniola, Palermo, Aesthetica, 1986, esemplata sull'edizione del 1648; l'ed. spagnola di riferimento è ora *Agudeza y arte de ingenio*, 2 voll., edición y notas de Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José M.ª Andreu, Zaragoza/Huesca, Prensas Universitarias/Departamento de Educacion, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragon/Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004. Per la prima versione dell'opera del 1642, più curata da parte dell'autore, faccio riferimento invece all'edizione critica di Emilio Blanco: *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, Madrid, Catedra, 1998.

⁴⁹ Dalla voce *Savoia Carignano*, *Emanuele Filiberto di* nel *DBI*, cit.

⁵⁰ L'unica lettera di Tesauro di questo periodo è quella senza destinatario, ma mandata a Filippo San Martino d'Agliè secondo Achille Neri, del 1° settembre 1647, in cui descrive un assalto sventato da parte di ignoti 'madamisti' per le strade di Torino, mentre si stava recando alla residenza dei Savoia, probabilmente Palazzo Carignano. Cfr. EMANUELE TESAURO, *Scritti*, a cura di Maria Luisa Doglio, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, p. 138, nota 14 (il sunto della lettera è in rete, url: <http://www.archilet.it/Lettera.aspx?IdLettera=13366> [ultima consultazione: 25/09/2021]).

⁵¹ Le cinque lettere inedite spedite a Tesauro nel 1648, riguardanti dei buoi sottratti dal possedimento presso Cherasco e l'amministrazione della cascina, sono conservate presso l'AST (cfr. CUTRÌ, *Per una ricostruzione dell'epistolario*, cit., p. 221, lettere num. 51 e 55).

⁵² Della stessa opinione, ma per il motivo più semplice che «negli anni che vanno dal 1646 al 1653 non consta che [Tesauro] abbia prodotto nulla di nuovo», era già VIGLIANI (*Emanuele Tesauro e la sua opera storiografica*, cit., p. 238). Cfr. anche ZANARDI, *Sulla genesi* [1982], cit., p. 16, nota 31.

⁵³ Queste le date che trovo indicate nella rispettiva voce del *DBI*, cit.

⁵⁴ Cfr. MARIA LUISA DOGLIO, *Una lettera inedita di Emanuele Tesauro del 1653*, in *Studi di letteratura italiana per Vito Masiello*, a cura di Paolo Guaragnella e Marco Santagata, Roma-Bari, Laterza, 2006, vol. I, pp. 759-768 e MERCEDES VIALE FERRERO, *Feste e apparati della Città (1653-1853)*, in *Il Palazzo*

siamo a conoscenza dopo le guerre piemontesi: si tratta del ragionamento sacro *Le due croci*, tenuto al cospetto dell'ex-cardinale di Savoia presso l'oratorio della basilica consacrata ai santi Maurizio e Lazzaro.⁵⁵ Come già indicato dalla Doglio, il panegirico ha parecchi punti di contatto con il *CA*, sia a livello tematico, sia a livello stilistico. L'anno successivo, si congettura il 22 settembre, Tesauro tiene un nuovo panegirico, *Il forte armato*, per la medesima festività del santo martire.⁵⁶ Lo stesso anno è già riaperta l'Accademia dei Solinghi, dove Tesauro escogita le iscrizioni celebrative per la laurea di Paolo Pasta.⁵⁷ E sotto la protezione di Maurizio di Savoia e sotto il segno della sua accademia si pone la *princeps* del *CA* del 1654, come esplicitato nell'antiporta e nella dedica.⁵⁸

Come ho già evidenziato altrove,⁵⁹ l'unica testimonianza nota sul *CA* precedente la prima 'impressione' è una lettera di Carlo Antonio Tesauro, penitenziere vaticano e fratello dell'autore, a Cassiano dal Pozzo del 10 marzo 1653, da cui si evince che il libro sta per entrare in tipografia («mettendo ora egli alla stampa un libro dell'Arte Symbolica») ma su cui l'autore sta ancora lavorando («desidera che io gli mandi una nota di tre o quattro delle più belle e più ingegnose iscrizioni moderne che si vedano in Roma in luoghi pubblici affisse [...] quanto prima»). Il libro esce probabilmente verso la fine dell'anno successivo, se Emanuele Tesauro può mandare allo stesso dal Pozzo un esemplare stampato di fresco e una nota di ringraziamento per le iscrizioni richieste solo il 15 febbraio 1655 («Mando [...] il mio libro ultimamente stampato [...]. Et è l'unico che di mia mano sia uscito. Perché non

di Città a Torino, a cura di Rinaldo Camba [et al.], Torino, Archivio Storico della Città, 1987, vol. 1, pp. 295-342.

⁵⁵ La stampa è datata 8 ottobre 1653 e l'unico esemplare noto è stato sfruttato dalla Doglio per la sua edizione del panegirico: TESAURO, *Scritti*, cit., pp. 79-94. Cfr. ALESSANDRO BENASSI, *Devozione, liturgia, immagine impresistica della croce in un ragionamento sacro di E. Tesauro*, in *Visibile teologia. Il libro sacro figurato in Italia tra Cinquecento e Seicento*, a cura di Erminia Ardisino ed Elisabetta Selmi, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012, pp. 261-271.

⁵⁶ PR, vol. II, pp. 115-155. Il panegirico è analizzato, in rapporto anche agli altri panegirici recitati davanti a Maurizio di Savoia, da LUISELLA GIACHINO, «Per la causa del cielo e dello Stato». *I panegirici del Tesauro per san Maurizio*, in *La predicazione nel Seicento*, a cura di Maria Luisa Doglio e Carlo Delcorno, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 169-208, poi con titolo «Per la causa del Cielo e dello Stato». *I panegirici per san Maurizio e la Sindone*, in Eadem, «Per la causa del Cielo e dello Stato». *Retorica, politica e religione nei «Panegirici sacri» del Tesauro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 1-30.

⁵⁷ *Thesium publicarum parerga, quas Paulus Pasta, Dusini comes et eques commend[atissimus], academicus solitarius, Muritio principi a Sab[audia], academiae principi, dicavit et Augustae Taurinorum sustinuit, anno M DC LIV*, in *Inscr.*, pp. 469-477.

⁵⁸ Cfr. STEFANO ARENA, «Omnis in unum». *L'Accademia torinese dei Solinghi nell'antiporta allegorica del «Cannocchiale aristotelico»*, in *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Clizia Gurreri e Ilaria Bianchi, Avellino, Sinestesie, 2014, pp. 209-236.

⁵⁹ CUTRÌ, *Storia editoriale*, cit., p. 66. Le due lettere (BALC, Carteggio Puteano, ms. III [1], c. 342r e ms. IV [2], c. 165r) sono state trascritte da Maggi, che qui seguono (in *I segreti di un collezionista*, cit., pp. 162 e 27-28).

ne ho dato a nessun'altro per non pregiudicare allo stampatore che ha fatto la spesa, et perché il libro non vale il donarlo»).

S54 è una «prima et frettolosa impressione», se si presta fede a Tesauro (Z70, p. 740), che però è stata composta a stretto contatto con lo stampatore («questo volume, della forma et della mole ch'egli è, non è stato prima espresso che impresso, essendo corso rapidamente dalla *mente* alla *penna*, et dalla *penna* alla *stampa* di foglio in foglio», *ibidem*), tanto che l'autore ha potuto emendare alcuni refusi di ingegno facendo incollare sulle pagine strisce di carta con la correzione stampata sopra.⁶⁰ La possibilità di rivedere e assestare l'opera con più calma viene negli anni successivi, prima con B63 e poi con la sontuosa Z70, come ho già avuto modo di dimostrare.⁶¹ Prima di vedere nel dettaglio e di studiare gli interventi dell'autore sul testo, farò un riassunto schematico delle ipotetiche fasi di formazione e di evoluzione del *CA* tracciate finora:

1. Materiali parziali e avantesti⁶² (1619-1634). Gli estremi sono dati dalle due lettere di Tesauro in cui si parla di scritti relativi alle retoriche di Aristotele.⁶³ Prestando fede alla testimonianza di Boldoni e a quella riportata nel *CA*,⁶⁴ si potrebbero comprendere anche gli anni precedenti (1614-1619) come periodo di appunti e riflessioni sulle stesse materie. Stando a quanto ho discusso in un articolo del 2019,⁶⁵ l'unico testimone verificabile di questa fase è l'*Idea*, mentre del millantato «giusto volume dell'arte dell'argutezza» (Z70, p. 3) in latino non si hanno tracce.

2. Composizione e stesura del testo (1647-1654). Il ritorno a Torino dopo le vicende belliche e dopo l'allontanamento forzato può considerarsi l'occasione più probabile per la ripresa dei materiali precedenti e per un nuovo lavoro su un libro di grande respiro e unitario. Occasione più stringente è il ritorno di Maurizio di Savoia e il coinvolgimento di Tesauro nella vita pubblica della città e di corte dopo il 1652. Il pretesto dell'opera è esplicitato nel primo capitolo: «mi è dapoï stato imposto da chi è signor del mio volere [Maurizio di Savoia] di trattare interamente in italiano per que' della

⁶⁰ Cfr. CUTRÌ, *Storia editoriale*, cit., p. 71, dove sono trascritte le otto correzioni individuate nel testo.

⁶¹ Ivi, pp. 71-80.

⁶² Con avantesto intendo qui genericamente «l'insieme dei materiali precedenti la stesura definitiva» di un testo (CESARE SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, I.2.28.1). Forse sarebbe più corretto parlare di 'ipotesti', in quanto questi materiali mantengono una certa autonomia con il testo successivo pur dialogando con esso (cfr. GÉRARD GENETTE, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, capp. I-II; ed. or. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982).

⁶³ Lettera del 28 giugno 1625 a Vitelleschi e del 27 gennaio 1634 a dal Pozzo, già citate.

⁶⁴ Vd. *supra*, nota 15.

⁶⁵ MAICOL CUTRÌ, *Considerazioni su un anonimo 'Syllabus' di retorica del Seicento. Un testimone dalla preistoria del «Cannocchiale aristotelico»?», «Testo», 78 (luglio-dicembre 2019), pp. 55-74.*

corte le due piacevolissime arti SIMBOLICA et LAPIDARIA. Laonde mi son'io trovato astretto di valermi delle proprie fatiche in questa tema, replicando molte necessarie notizie dell'ARGUTEZZA per applicarle alla fabrica de' simboli et delle iscrizioni» (Z70, p. 3). Altri scritti vicini e talvolta complementari ad alcune trattazioni del *CA*, e che non sono databili con certezza, vanno a mio parere collocati dopo l'inizio dell'attività di precettore presso i Savoia-Carignano (dal 1644 o 1646). Sicuramente il *Trattato dei predicamenti (Voc.)* precede S54.⁶⁶ Quanto all'*Arte delle lettere missive* (1669 e 1674) e all'attribuibile *Propositiones de magno et parvo* (1672), essi sembrano basarsi su materiali contemporanei al nucleo originario del *CA* ma poi abbandonati dal loro autore, come ho cercato di dimostrare altrove.⁶⁷

3. Prima fase di revisione (1654-1664). L'edizione di Paolo Baglioni del 1663 si giova di una revisione dell'autore sul testo, purtroppo non documentabile al di fuori delle varianti. Per l'edizione romana del 1664, l'intervento dell'autore non arriva in tempo allo stampatore, che tuttavia segnala i refusi della stampa veneziana collazionando S54 e sana alcuni errori con il supporto del tipografo. In una lettera del 1666 l'autore sembra approvare questa edizione tascabile del *CA*, che si pone sotto la protezione del nuovo vicario dei gesuiti.⁶⁸

4. Seconda e ultima fase di revisione (1667-1670). Avviato il primo giorno dell'anno 1667 il progetto di edizione municipale di tutte le opere di Tesauro, l'autore parte da H64 per una revisione sistematica del testo e, in misura minore, della veste linguistica. Il risultato finale esce nel 1670 assieme alle *Inscriptiones*, che però hanno potuto valersi della curatela di Emanuele Filiberto Panealbo. Nella lettera prefatoria, Tesauro ne approva la «più magnifica forma, et più emendata et nobile impressione» (Z70, c. 4v). Come ho già dimostrato, confermando la ricostruzione di Ezio Raimondi,⁶⁹ le altre edizioni sono da considerarsi deteriori, in quanto si basano, direttamente o indirettamente, su H64.

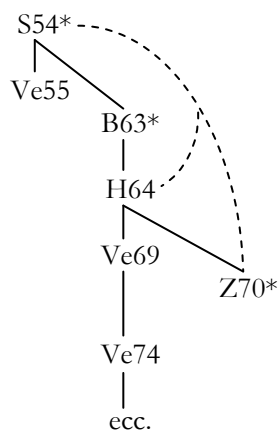
Può essere utile fornire uno schema puramente indicativo dei rapporti genetici tra queste edizioni, indicando quelle in cui si registrano interventi d'autore con un asterisco:

⁶⁶ Cfr. MARCO MAGGI, *Un inedito vocabolario italiano manoscritto di Emanuele Tesauro*, «Lettere italiane», LX (2008), 1, pp. 205-225.

⁶⁷ CUTRÌ, *Considerazioni su un anonimo 'Syllabus' di retorica*, cit., pp. 65-74.

⁶⁸ Lettera del 9 settembre 1666 a Giovan Michele Graneri, in TESAURO, *Scritti*, cit., pp. 147-150 (sunto in rete, url: <http://www.archilet.it/Lettera.aspx?IdLettera=13372> [ultima consultazione: 25/09/2021]). Per le caratteristiche di questa edizione, cfr. CUTRÌ, *Storia editoriale*, cit., pp. 74-77.

⁶⁹ Cfr. CUTRÌ, *Storia editoriale*, cit., pp. 80-85 ed EZIO RAIMONDI, *Note sulla tradizione a stampa di testi secenteschi*, in *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di Studi di filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 Aprile 1960)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 160-171, poi riedito con titolo *Avventure del mercato editoriale* in Idem, *Anatomie secentesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 99-118, in particolare pp. 103-109.



2. UNA STRUTTURA IN MOVIMENTO

Entrando ora nel merito del testo, occorrerà spendere alcune parole sull'unico materiale 'genetico' rimasto, ossia l'*Idea delle perfette imprese*, prima di procedere a vagliare le modifiche strutturali e puntuali del *CA* dovute alle revisioni dell'autore. La connessione tra il trattatello sulle imprese e il *CA* è esplicitata da Tesauro nel cap. XV del secondo (Z70, pp. 627-628),⁷⁰ che viene presentato come una rielaborazione del primo:⁷¹

A questa impresa dunque dell'arte delle IMPRESE, m'accinsi già di que' tempi:⁷² non sol per vaghezza di trarre il mio strale anch'io a questo nobilissimo scopo, ma obligato dagli altri miei componimenti. Però che avendo già intrapreso di portare alla luce la grand'ARTE dell'ARGUTEZZA (ch'io trovai col nome stesso ingombrata et sepellita) con la sola scorta del grande Aristotele, il cui oracolo, quantunque oscuro, a chiunque attentamente l'ascolta dice ogni cosa, et espeditomi di tutte le altre parti sotto quel genere comprese, pareami restar debitore al mondo di questo meraviglioso parto di sì gran madre. Onde, non ad altro oracolo che a quel

⁷⁰ Gli altri riferimenti sono indicati da ZANARDI, *Sulla genesi* [1982], cit., pp. 9-11.

⁷¹ Un parallelo essenziale tra le 'particelle' dell'*Idea* e le 'tesi' del cap. XV si trova in ZANARDI, *Sulla genesi* [1982], cit., p. 9, nota 13. Un confronto di carattere più generale è stato effettuato dalla DOGLIO, *Da Tesauro a Gioffredo*, cit., pp. 603-606, ripreso, ma senza note, in Eadem, *Emanuele Tesauro e la parola che crea: metafora e potere della scrittura*, in *EAP*, pp. 7-16: 12-14.

⁷² Non è facile capire a quali tempi si stia riferendo Tesauro. Dal contesto, sembrerebbe voler dire 'i tempi dei successori di Scipione Bargagli', morto nel 1612. Sui trattati delle imprese da cui prende le mosse l'*Idea*, cfr. DOGLIO, *Introduzione a Idea*, pp. 8-27 e GUIDO ARBIZZONI, «Un nodo di parole e di cose». *Storia e fortuna delle imprese*, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 143-146. Molto utili sono anche le considerazioni della traduttrice francese del trattato, FLORENCE VUILLEUMIER, nel suo *Image et persuasion: l'œuvre d'Emanuele Tesauro*, in Eadem, *La raison des figures symboliques à la Renaissance et à l'Âge Classique. Etudes sur les fondements philosophiques, théologiques et rhétorique de l'image*, Genève, Droz, 2000, pp. 267-296.

medesimo di Aristotele consigliatomi, composti delle imprese un volumetto in disparte, come soggetto più popolare et eroico, et da molti amici, a' quali passò scritto a mano, più desiderato et richiesto. Di quello adunque intendo io qui farti un brieve compendio, accennandoti la metodo ch'io tenni per rinvenir la DIFFINIZIONE della perfettissima impresa: unico oggetto di questo mio trattato.

Si capisce che, inserito nella più ampia prospettiva delle arti simboliche e lapidarie, di cui l'impresa rappresenta il punto di unione e la gemma più preziosa, il trattatello minore perde la sua autonomia e si qualifica come uno sviluppo della trattazione maggiore. Ciò significa che, se l'*Idea* si basa sull'assunto fondamentale e innovativo, almeno per l'attenzione rivoltagli,⁷³ che ogni impresa ben riuscita deve fondarsi su una «somiglianza» (Particella quarta e Particella quinta), il cap. XV del *CA* (Z70) specificherà l'assunto chiamando la somiglianza «metafora» (Tesi prima e Tesi seconda)⁷⁴ e sfruttando gli strumenti descritti nei capitoli ad essa dedicati (Z70, capp. VII-IX). Come si desume dal passo citato, mentre componeva l'*Idea* Tesauro aveva solo «intrapreso di portare alla luce la grand'ARTE dell'ARGUTEZZA», senza avere ancora chiarito bene il suo sistema e la sua tassonomia. Vi mancano, di conseguenza, i riferimenti alle otto specie di metafore,⁷⁵ al loro metodo di composizione basato sulle categorie aristoteliche, alla tripartizione delle figure di discorso in armoniche, patetiche e ingegnose. Su tutti questi elementi originali, che riaffiorano nel cap. XV,⁷⁶ Tesauro stava lavorando probabilmente sul versante delle «arguzie», che costituirà poi il tema unitario di tutte le parti, spesso eterogenee, del *CA*. Come ha dimostrato Andrea

⁷³ Si ricordi a questo proposito che le critiche rivolte dal gesuita francese PIERRE LE MOYNE proprio alla teoria delle imprese di Tesauro (*De l'art des devises*, a Paris, chez Sebastien Cramoisy et Sebastien Mabre Cramoisy, 1666, pp. 37-42, cap. dal titolo: *Definition de la devise: reflexion sur la nouvelle doctrine du Comte Thesauro*) si basano sul senso da dare al termine 'metafora', che rappresenterebbe dunque l'elemento più innovativo del *CA*. Tesauro inserirà poi la sua replica ufficiale proprio nel *Trattato della metafora* (Z70, pp. 280-281), non nel cap. XV sulle imprese. Sulla polemica, cfr. MARIA LUISA DOGLIO, *Una «Apologia» inedita di Emanuele Tesauro: «L'Italia vindicata», «Lettere italiane», XXIX (1977), 1, pp. 59-69; GIOVANNI BAFFETTI, Una polemica italo-francese: Tesauro e Le Moynes*, in Idem, *La retorica, l'ingegno e l'anima. Studi sul Seicento*, Pisa, Pacini, 2006, pp. 117-125; FLORENCE VUILLEUMIER, *Esquisse de Bibliographie de Tesauro en France*, in *EAP*, pp. 7-16.

⁷⁴ Già ANDREA BALDI ha notato che «pur senza sovvertire i risultati dello scrutinio anteriore, la mutata visuale [del *CA*] altera almeno la grana terminologica e induce a pronunciamenti arditissimi, estranei alla misuratezza dell'opuscolo [*Idea*], facendo qualche esempio generico, ma non quello della metafora (*Alle origini dei segni: note sulla teoria impresistica del Tesauro*, «Carte italiane», 11, 1989-90, pp. 39-48: 40).

⁷⁵ Questa differenza è già stata notata da FRARE, «*Per istraforo di prospettiva*», cit., p. 56, nota 6.

⁷⁶ Per fare solo qualche esempio, alle pp. 677 e 693 Tesauro rimanda all'*Indice categorico* (cap. III), mentre alle pp. 667-668 rimanda alla perfezione formale dei motti fatta nelle figure armoniche (cap. IV).

Baldi, queste discrepanze si riflettono anche sullo stile, per cui nel *CA* si assiste a una scrittura quasi «in gara di arguzia con il proprio oggetto», dilatando la piacevole e limpida indagine sull'oggetto dell'*Idea* in una talvolta «splendida trama immaginifica, quasi a emulare i prodigi evocati, sulla cresta di un lessico prezioso, tessuto in dittologie e serie asindetiche»;⁷⁷ elemento peculiare del trattato maggiore che verrà analizzato in seguito.

Per liquidare infine la questione che ha, seppur in piccola misura, diviso la critica, sulla priorità logica e cronologica del trattato delle arguzie sull'*Idea* o viceversa nella genesi del *CA*,⁷⁸ si può dire che essa non ha grande interesse per lo studio dell'opera, sia dal punto di vista filologico (non è possibile capire la reale consistenza del fantomatico trattato sull'arguzia) sia da quello interpretativo (non esiste nel *CA* un capitolo dedicato specialmente alle arguzie, che è invece tema generale, mentre ce n'è uno sulle imprese, che però non è né il più lungo, né il più importante dal punto di vista tematico). Potrebbe tuttavia destare qualche perplessità il titolo di S54 (nel frontespizio), che sembra focalizzarsi più sulle imprese che sulle altre forme di arti argute:⁷⁹

Il Cannocchiale aristotelico, o sia Idea delle argutezze eroiche, vulgarmente chiamate imprese, et di tutta l'arte simbolica et lapidaria, contenente ogni genere di figure et inscrizioni espressive di arguti et ingenui concetti; esaminata in fonte co' rettorici precetti del divino Aristotele, che comprendono tutta la rettorica et poetica elocuzione.

Ma si tratta di una lettura superficiale, perché Tesauro sta in realtà parificando l'arte di comporre le imprese alle altre arti che si servono di simboli e di parole sotto il segno

⁷⁷ BALDI, *Alle origini dei segni*, cit., pp. 40 e 45.

⁷⁸ Secondo la DOGLIO, il *CA* «si rifà quindi, in un peculiare fenomeno di genesi che proteicamente si riforma e si trasforma nell'arco dalla giovinezza alla maturità, a un precedente trattato *Delle imprese*, che ne costituisce, oltre l'imprescindibile avvio, il primitivo nucleo dell'ispirazione e il remoto tentativo di sistemazione teorica» (*Introduzione a Idea*, pp. 5-8 ed *Emanuele Tesauro e la parola che crea*, cit., pp. 12-14). Di opinione diversa è ZANARDI (*Sulla genesi* [1982], cit., p. 11), per il quale «il nucleo fondamentale del *Cannocchiale aristotelico* [è] rappresentato dal trattato latino sull'«Arguzia», che va collocato in ordine logico a monte di tutti gli altri trattati specifici» (cfr. anche ivi, nota 18). La soluzione più ragionevole sembra quella del compromesso, ossia che la formazione del *CA*, avvenuta con ogni probabilità dopo l'uscita di Tesauro dai gesuiti, sia debitrice di entrambi i materiali inediti della giovinezza, forse in misura maggiore del supposto trattato delle arguzie, la cui tematica interessa un'area quantitativamente più estesa del libro della maturità.

⁷⁹ Ad aumentare il rischio di equivoco contribuisce il fatto che l'intitolazione sul margine superiore delle pagine è per tutto il libro: *Idea delle argutezze eroiche* (nel verso) *vulgarmente chiamate imprese* (nel recto). Sarà questa una semplificazione del tipografo per rendere più veloce il lavoro di stampa. Nelle edizioni successive, dove l'autore ha potuto rivedere il testo, l'intitolazione cambia a ogni capitolo replicandone di volta in volta il titolo, e l'intitolazione di S54 viene limitata solamente (e ovviamente) al cap. XV.

unitario degli «arguti et ingeniosi concetti». La priorità è giustificabile per due motivi: uno di ordine stilistico, mettendo in risalto il prodotto particolare e più perfetto di fronte all'arte generale, la cui teorica, tuttavia, occupa quantitativamente la parte più lunga del libro; l'altro di ordine pubblicistico, perché, come si è già visto nel passo citato, quello delle imprese era il «soggetto più popolare et eroico» e quindi «più disiderato et richiesto» tra chi attendeva la stampa dell'opera.⁸⁰ Ci sarebbero forse motivazioni anche di carattere teologico, se si seguono gli studi di Judi Loach;⁸¹ ma per la complessità della questione, mi riservo di tornarvi più avanti, dopo aver fornito altri elementi per la discussione.

La conferma di questa lettura viene dallo stesso Tesauro, che decide di mutare definitivamente il titolo nella prima revisione dell'opera (B63) proprio insistendo sulla parificazione dei diversi tipi di arte, quasi a riparare all'equivoco descritto:

Il Cannocchiale aristotelico, o sia Idea dell'arguta et ingeniosa elocuzione, che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria et simbolica; esaminata co' principii del divino Aristotele.

Passata la necessità di pubblicizzare il nuovo libro come ampliamento di quell'arte delle imprese tanto attesa alla corte di Torino, Tesauro elimina ogni riferimento esplicito a essa. Il titolo appare inoltre più chiaro e ordinato, con la premessa del concetto generale («arguta et ingeniosa elocuzione») e con la spiegazione delle sue specificazioni secondo i generi maggiori, a cui si aggiunge l'oratoria, che era implicita nel titolo di S54 («tutta l'arte oratoria, lapidaria et simbolica»). In questo modo il titolo aderisce con chiarezza maggiore alla macrostruttura del *CA*, che si può suddividere a grandi linee in una parte di indagine generale (capp. I-X di Z70), sull'essenza dell'argutezza, e in una di indagine specifica per le

⁸⁰ Non è un caso che la prima traduzione nota del *CA*, quella latina del filologo tedesco JOHANN CHRISTOPH WAGENSEIL, sia limitata proprio al solo cap. XV sulle imprese (*Idea argutiarum heroicarum, quae Italica dicuntur imprese*, in Idem, *Exercitationes sex varii argumenti*, Altdorfi Noricorum, Joh[annes] Henricus Schönnerstaedt excudit, Prostat Norimbergae apud Pauli Furstii haeredes, 1687, pp. 14-43).

⁸¹ Cfr. JUDI LOACH, *Le jardin céleste de Racconigi: la conception et l'usage d'un jardin d'apparence laïque de la Contre-Réforme*, in *Flore au Paradis. Emblématique et vie religieuse aux XVIe et XVIIe siècles*, présentation de Paulette Choné et Bénédicte Galuard, Glasgow, Glasgow Emblem Studies, 2004, pp. 37-48, dove si mette in luce in Tesauro l'«appréciation – spécifique à la théologie jésuite (thomiste et donc aristotélicienne) – de l'emblème» (p. 48). Sullo stesso tema, ma focalizzandosi più sulla figura di Claude-François Ménestrier, la studiosa ha pubblicato: *L'influence de Tesauro sur le père Menestrier*, in *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, textes recueillis et publiés par Jean Serroy, Grenoble, Presses universitaires, 1986, pp. 167-171; *Menestrier's Emblematic Theory*, «Emblematica», 2 (1987), pp. 317-336; *Why Menestrier wrote about Emblems, and What Audience(s) he had in Mind*, «Emblematica», 12 (2002), pp. 223-283; *Body and soul: A Transfer of Theological Terminology into the Aesthetic Realm*, «Emblematica», 12 (2002), pp. 31-60.

arti particolari (capp. XI-XIX di Z70), appunto l'oratoria, la lapidaria, la simbolica con le loro varie declinazioni. Ma sull'ordine interno del *CA* si tornerà a breve.

In definitiva, ciò che dell'*Idea*, trattatello autonomo, passa al *CA* è in primo luogo il metodo di indagine, fondato aristotelicamente sulla definizione dei nomi (cfr. *Idea*, capo IV), anche se manca ancora una ricerca meticolosa dell'essenza attraverso i cinque tipi di causa (Z70, capp. II-X); in secondo luogo il tema, ossia la ricerca della perfetta impresa, che significa invero l'insegnamento al riconoscimento e alla produzione delle imprese migliori, data per irraggiungibile quella perfetta. Nello specifico, l'ossatura delle 'particelle', in cui è divisa l'*Idea*, verrà ampiamente sfruttata per costituire le 'tesi' del cap. XV, mentre alcuni esempi e passaggi compaiono anche in altri luoghi del *CA*:⁸² a conferma che l'*Idea*, da libretto compiuto, divenne nel tempo una sorta di 'brogliaccio' per il trattato maggiore.

*

Esaminata la questione della 'preistoria' del *CA*, si entrerà ora nel merito delle modifiche apportate dall'autore al testo, per verificare se implicano un qualche cambiamento nell'ordine delle idee e non solo nello stile. Per comodità, distinguo in modifiche su grande, media e piccola scala: le modifiche su grande scala interessano interi capitoli o parti consistenti di essi; quelle su media scala interessano i singoli periodi; quelli su piccola scala le parole singole o in piccoli gruppi. Quando necessario, ricorrerò anche alla tipologia delle varianti.

Si è visto come S54, su ammissione dell'autore nel *Chiudimento dell'opera*, «della forma et della mole ch'egli è, non è stato prima espresso che impresso» (Z70, p. 740).⁸³ A conferma che non si tratta del solito luogo comune della stampa frettolosa, si può notare che, oltre a numerosi refusi e sviste d'autore, S54 presenta un'improbabile numerazione e un ordinamento dei capitoli incoerente. Ne riporto qui di seguito l'indice per comodità:⁸⁴

⁸² Il passo conclusivo dell'*Idea* (pp. 115-116), sui libri da leggere per trovare idee per le imprese, torna con lievi modifiche nel cap. III del *CA* (Z70, p. 101); ne compio un'analisi nel mio *Indagine sull'uso delle fonti scientifiche nel «Cannocchiale aristotelico»*, intervento tenuto al XXIII Congresso dell'ADI, Pisa, 12-14 settembre 2019, di prossima uscita negli atti. Posso aggiungere, ora, che anche il passo successivo dell'*Idea* informa la pagina precedente del *CA*. Altri punti di contatto tra i due scritti, soprattutto riguardo il legame tra arte e poesia, sono stati discussi da ALESSANDRO BENASSI, «La eloquenza in iscorcio»: retorica visiva in *Tesaurus*, in «*Pingere il libro aperto*», cit., pp. 9-20: 10-15.

⁸³ Il passo si ripete in tutte le edizioni del *CA*, ma fu pensato inizialmente per S54.

⁸⁴ Non seguo l'*Indice delle materie ordinatamente contenute in questo volume* (S54, pp. 5-19), perché spesso errato e probabile opera dello stampatore, in quanto eliminato dall'autore in Z70. Esso è invece

- I. DELL'ARGUTEZZA, ET DE' SUOI PARTI *in generale* (pp. 21-24)
- II. NOME DELL'ARGUTEZZA (pp. 24-30)
- III. PROLE DELL'ARGUTEZZA VERBALE, ET LAPIDARIA (pp. 31-34)
- IV. PROLE DELL'ARGUTEZZA SIMBOLICA (pp. 34-58)
- V. CAGIONI INSTRUMENTALI *dell'argutezza, et di tutta l'arte simbolica et lapidaria* (pp. 59-90)
- VII. CAGIONI EFFICIENTI *de' simboli arguti. Iddio, spiriti, natura, animali et huomini* (pp. 91-164)
- IX. CAGION FORMALE DE' SIMBOLI, *et dell'argutia loro madre* (pp. 164-353)
- X. DELLA METAFORA SEMPLICE, *et delle specifiche sue differenze* (pp. 353-574)
- XI. DELLE METAFORE CONTINUE, *et della perfetta argutezza formale, che comprende i più bei motti arguti, et li concetti degli epigrammi* (pp. 574-597)
- XII. DELLA CAUSA *finale et materiale dell'argutezza* (pp. 597-605)
- XIII. TEOREMI PRATICI *per fabricar concetti arguti* (pp. 605-675)
- XIV. DELLE ARGUTEZZE DELLE IMPRESE, *et di tutti i simboli in figura o in fatto* (pp. 675-691)
- TRATTATO DELLE IMPRESE (pp. 691-772)
- DIFFINIZIONE ET ESSENZA *di tutti gli altri SIMBOLI* (pp. 773-777)
- INSERTI VARI ET INGEGNOSI *di tutte le specie simboliche fra loro: et dell'arte LAPIDARIA con la SIMBOLICA* (pp. 778-783)
- CHIUDIMENTO DELL'OPERA (pp. 783-784)

Si nota subito che i capp. VII e IX, e di conseguenza tutti i successivi, hanno numerazione errata. Si nota poi la sproporzione tra i primi quattro capp. numerati, di poche pagine ciascuno, e capp. come il IX e il X, di oltre cento pagine ciascuno e che contengono argomenti molto diversi tra loro. Di contro, gli ultimi quattro capitoli non sono numerati, forse perché ricadono, come declinazioni specifiche, sotto il genere indicato nel cap. XIV.

Nella prima revisione dell'opera, testimoniata da B63, gli interventi più importanti sono dunque su grande scala. La numerazione viene corretta e il numero dei capitoli ridistribuito più equamente, sanando le sproporzioni segnalate e arrivando ora a diciotto capitoli.⁸⁵

seguito con puntualità nella trascrizione fatta da PASQUALE TUSCANO, *Appunti sulle prime stampe del «Cannocchiale Aristotelico» di Emanuele Tesauro*, «Giornale storico della letteratura italiana», an. CLIV (1977), fasc. 488, pp. 562-572: 566-567.

⁸⁵ Le modifiche più evidenti furono già segnalate da un lettore antico d'eccezione, CLAUDE-FRANÇOIS MENESTRIER, che nella sua *Philosophie des images* (Paris, Robert de la Caille, 1682, parte I, p. 65) scrive: «Il s'est fait quatre editions de cet ouvrage, une à Turin, une à Venise, et deux à Rome. L'ordre des chapitres est un peu changé en ces dernieres editions. Il y a un traité des emblèmes

Alcuni titoli vengono inoltre modificati, seguendo quella tendenza alla chiarificazione e alla specificazione già individuata nelle modifiche al titolo dell'opera. Ecco il nuovo indice:

- I. DELL'ARGUTEZZA, ET DE' SUOI PARTI *in generale* (pp. 1-14)
- II. CAGIONI INSTRUMENTALI DELLE ARGUTEZZE *oratorie, simboliche et lapidarie* (pp. 14-54)
- III. CAGIONI EFFICIENTI *delle argutezze. Iddio, spiriti, natura, animali et huomini* (pp. 54-110)
- IV. CAGION FORMALE DELL'ARGUZIA CIRCA LE FIGURE (pp. 110-190)
- V. DELLE FIGURE PATETICHE, O CONCERTATIVE (pp. 190-216)
- VI. DELLE FIGURE INGENIOSE (pp. 216-244)
- VII. TRATTATO DELLA METAFORA (pp. 245-258)
- DELLA METAFORA SEMPLICE, *et delle specifiche sue differenze* (pp. 258-281)
- METAFORA PRIMA DI PROPORZIONE, *o sia di simiglianza* (pp. 281-313)
- METAFORA SECONDA DI ATTRIBUTIONE (pp. 313-334)
- METAFORA TERZA DI EQUIVOCO (pp. 335-363)
- METAFORA QUARTA D'IPOTIPOSÌ (pp. 362-390)
- METAFORA QUINTA DELLA IPERBOLE (pp. 391-397)
- METAFORA SESTA DEL LACONISMO (pp. 398-403)
- METAFORA SETTIMA DI OPPOSIZIONE (pp. 404-420)
- METAFORA OTTAVA DI DECEZZIONE (pp. 421-439)
- VIII. DELLE METAFORE CONTINUE, *et prima delle proposizioni metaforiche, le quali comprendono i più bei motti arguti, et l'allegoria* (pp. 440-444)
- IX. DEGLI ARGOMENTI METAFORICI, ET DE' VERI CONCETTI (pp. 445-457)
- TRATTATO DE' CONCETTI PREDICABILI (pp. 457-496)
- X. CAUSA FINALE *et materiale dell'argutezza* (pp. 497-503)
- XI. TEOREMI PRATTICI *per frabricar concetti arguti* (pp. 504-536)
- XII. TRATTATO DE' RIDICOLI (pp. 537-548)
- XIII. TRATTATO DELLE INSCRIZIONI ARGUTE (pp. 549-563)
- XIV. PASSAGGIO DALLE ARGUTEZZE VERBALI A QUELLE DE' SIMBOLI *in figura o in fatto* (pp. 564-576)
- XV. IDEA DELLE ARGUTEZZE EROICHE, CHIAMATE IMPRESE (pp. 577-644)
- TRATTATO DEGLI EMBLEMI (pp. 645-679)
- XVII. DIFFINIZIONE ET ESSENZA *di tutti gli altri SIMBOLI IN FATTO* (pp. 680-683)

ajouté à celui des devises, et un chapitre des pensées propres de la chaire sous ce titre: *Trattato de' concetti predicabili, et loro esempli*».

- XVIII. *INSERTI VARI ET INGEGNOSI di tutte le specie simboliche fra loro, et dell'arte LAPIDARIA con la SIMBOLICA* (pp. 683-687)

- *CHIUDIMENTO DELL'OPERA* (p. 688)

I primi quattro capitoli sono stati riqualificati come paragrafi del cap. I, dedicato all'indagine dei nomi e dell'essenza in generale dell'argutezza. I due capitoli successivi, sulle cause strumentali ed efficienti, non hanno subito modifiche significative su grande scala, se non nella numerazione e nei titoli, che si allineano al processo di valorizzazione delle argutezze di parole, piuttosto che di simboli – oggetto privilegiato dei primi otto capitoli – che interessa il titolo di tutta l'opera (*dell'argutezza, et di tutta l'arte simbolica et lapidaria > DELLE ARGUTEZZE oratorie, simboliche et lapidarie e de' simboli arguti > delle argutezze*). Il capitolo sulle cause formali subisce un significativo mutamento: se le figure armoniche rimangono incluse nel capitolo di introduzione generale (IV), le figure patetiche e le figure ingegnose ottengono la dignità di capitoli autonomi (V e VI), mentre le metafore, pur rientrando tra le specie di figure ingegnose, ottengono giustamente una titolazione e numerazione autonome (*Trattato delle metafore*, cap. VII), da cui dipendono le lunghissime e molte pagine sulla metafora semplice (che ha perso l'autonomia di capitolo numerato) e sulle sue otto specie (che vengono ora indicate con titoli descrittivi). Le metafore continuate sono state divise, nella titolazione e nella numerazione, nelle due tipologie di proposizioni (VIII) e di argomenti (IX); a integrazione di quest'ultima viene aggiunto un capitolo, o piuttosto una lunga appendice completamente nuova, il *Trattato de' concetti predicabili*.⁸⁶ Il capitolo sui teoremi pratici per ottenere i concetti arguti è stato scorporato in tre capitoli minori, che anche in questo caso portano chiarezza sulle materie trattate: uno di ordine generale (XI), uno sui ridicoli (XII) e uno sulle iscrizioni (XIII). Conclusa la spiegazione sulla pratica di tutte le argutezze verbali, e mantenuto il capitolo di raccordo con quella sulle argutezze simboliche (XIV), all'imponente capitolo sulle imprese (ora numerato: XV) viene fatto seguire un completamente nuovo *Trattato degli emblemi*, a cui manca la numerazione probabilmente per refuso, visto che è ripristinata dal tipografo già in

⁸⁶ Le aggiunte di questo trattato e di quello sugli emblemi sono segnalate fin dal frontespizio: «Seconda impressione, accresciuta dall'autore di due nuovi trattati, cioè de' concetti predicabili et degli emblemi». È interessante l'osservazione dello stampatore nella nota editoriale premessa a B63, cioè che l'autore «ha insieme [al riordinamento e chiarimento del contenuto] voluto aggiugnervi due trattati, che nascendo dalla medesima fonte dell'argutezza, a' sacri oratori et agl'ingegnosi academici saranno cari» (riportata e commentata in CUTRÌ, *Storia editoriale*, cit., p. 73).

H64. I capitoli successivi, rimasti immutati, ricevono ora una loro numerazione (XVII e XVIII), tranne la paginetta conclusiva, che conserva il titolo *Chiudimento dell'opera*.

L'assetto definitivo consegnato a Z70 non è molto dissimile da quello di B63, anzi, si può dire che l'unica modifica su grande scala sia l'inserimento di un capitoletto numerato sui riversi delle medaglie dopo gli emblemi (XVII),⁸⁷ che va a sconvolgere la numerazione dei due capitoli successivi, portando il numero complessivo dei capitoli a diciannove. Il che è significativo, perché se già le dinamiche di «crescita» del trattato ricordano il movimento per accumulo e divagazione che caratterizza l'*Adone* di Marino,⁸⁸ il numero complessivo del 19 + 1, se considerato il *Chiudimento dell'opera* o, meno persuasivamente, il *Trattato de' concetti predicabili*,⁸⁹ ricalca la numerologia del venti sfruttata per i canti del poema mariniano e prima ancora per quelli della *Gerusalemme liberata*. Questa suggestione non è del tutto gratuita, perché apporta nuovi elementi a quanto notato da Frare, che il *CA* risulta «singolarmente vicino agli esperimenti condotti dalla poesia ad esso contemporanea: ma vicino non tanto perché in grado di spiegarla, di renderne ragione [...], bensì in quanto ne subisce il rinnovamento e ne imita le forme».⁹⁰ Vale la pena aggiungere, tuttavia, una cautela: se le forme sono ottenute con una ricerca stilistica intricata (come si vedrà nei capitoli successivi), affine a quella portata avanti da Marino, la struttura è invece più controllata (vd. *infra*, cap. I.3), pur con le sue molte divagazioni e le sue diramazioni ipertrofiche, tanto che l'«ampliamento della costruzione» non arriva a significare una vera e propria «svalutazione del nesso causa-effetto» della trattazione, come invece sembra proprio accadere sul piano narrativo nell'*Adone*.⁹¹

⁸⁷ Sull'interesse di Tesauro (e di altri illustri personaggi, come Leopoldo de' Medici e Gregorio Leti) per i riversi di medaglie dopo il 1663, cfr. CUTRÌ, *Per una ricostruzione dell'epistolario*, cit., pp. 195-200 e pp. 207-208.

⁸⁸ Cfr. GIOVANNI POZZI, *Guida alla lettura*, in GIOVANNI BATTISTA MARINO, *L'Adone*, a cura dello stesso, nuova edizione ampliata, 2 voll., Milano, Adelphi, 1988, vol. 2, pp. 103-121 e RUSSO, *Marino*, cit., pp. 251-264 (ivi, p. 251, nota 1, sono segnalati importanti contributi precedenti sull'argomento). Sulle somiglianze strutturali con il *CA*, cfr. FRARE, «*Per istraforo di prospettiva*», cit., p. 79: «Le accuse di sproporzione e di gigantismo mosse dallo Stigliani al poema del Marino [...] si attagliano perfettamente anche al trattato del Tesauro, le cui digressioni sui vari argomenti [...] esorbitano in continuazione dall'intelaiatura aristotelica che dovrebbe garantirle». Nella stessa pagina vengono fatti altri esempi di corrispondenza tra le due opere.

⁸⁹ Mentre l'autonomia del capitoletto finale è invalsa fin da S54, la dipendenza del *Trattato de' concetti predicabili* dal capitolo precedente è evidente per la scelta di Tesauro di lasciarlo senza numerazione nel passaggio da B63 a Z70.

⁹⁰ PIERANTONIO FRARE, *La "nuova critica" della meravigliosa argutezza*, in *Storia della critica letteraria in Italia*, a cura di Giorgio Baroni, Torino, UTET, 1997, pp. 223-277: 233.

⁹¹ Così GIORGIO FULCO, *Giovan Battista Marino*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, V, *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno Editrice, 1997, pp. 597-652: 635, che

Per quanto riguarda il nuovo indice, lo stesso Frare ne ha già fornito una chiara trascrizione,⁹² che non starò a ripetere. Riporto invece una tabella comparativa tra gli indici delle diverse edizioni, che può essere utile per avere sott'occhio le variazioni su grande scala (gli asterischi indicano l'assenza dell'intero capitolo, la casella vuota l'assenza della sola numerazione):

| S54 | B63 | Z70 | Titolo definitivo |
|-----|------|------|---|
| I | I | I | Dell'argutezza et de' suoi parti in generale |
| II | | | Nome dell'argutezza |
| III | | | Prole dell'argutezza verbale et lapidaria |
| IV | | | Prole dell'argutezza simbolica |
| V | II | II | Cagioni instrumentali delle argutezze oratorie, simboliche et lapidarie |
| VII | III | III | Cagioni efficienti delle argutezze. Iddio, spiriti, natura, animali et uomini |
| IX | IV | IV | Cagion formale dell'arguzia circa le figure |
| | | | Figure armoniche |
| | V | V | Delle figure patetiche o concertative |
| | VI | VI | Delle figure ingegnose |
| | VII | VII | Trattato della metafora |
| X | | | Della metafora semplice, et delle specifiche sue differenze Metafora prima di proporzione, o sia di simiglianza Metafora seconda di attribuzione Metafora terza di equivoco Metafora quarta d'ipotiposi Metafora quinta della iperbole Metafora sesta del laconismo Metafora settima di opposizione Metafora ottava di decezzione |
| XI | VIII | VIII | Delle metafore continuate, et prima delle proposizioni metaforiche [...] |
| | IX | IX | Degli argomenti metaforici, et de' veri concetti |
| * | | | Trattato de' concetti predicabili, et loro esempi |

riassume le approfondite indagini di GIOVANNI POZZI (*Preliminari a Marino*, in Id., *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 205-227, già edito come *Metamorfosi di Adone* in «Strumenti critici», 5, 16, 1971, pp. 334-356) e di PAOLO CHERCHI (*La metamorfosi dell'«Adone»*, Ravenna, Longo, 1996) sul poema.

⁹² FRARE, «*Per istraforo di prospettiva*», cit., pp. 28-31.

| | | | |
|------|-------|-------|--|
| XII | X | X | Causa finale et materiale dell'argutezza |
| XIII | XI | XI | Teoremi pratici per fabricar concetti arguti |
| | XII | XII | Trattato de' ridicoli |
| | XIII | XIII | Trattato delle inscrizioni argute |
| XIV | XIV | XIV | Passaggio dalle argutezze verbali a quelle de' simboli in figura o in fatti |
| | XV | XV | Idea delle argutezze eroiche, vulgarmente chiamate imprese |
| * | | XVI | Trattato degli emblemi |
| * | * | XVII | De' riversi di medaglia |
| | XVII | XVIII | Diffinizione et essenza di tutti gli altri simboli in fatto |
| | XVIII | XIX | Inserti varii et ingegnosi di tutte le specie simboliche fra loro, et dell'arte lapidaria con la simbolica |
| | | | Chiudimento dell'opera |

Considero ora le modifiche su media scala. La maggior parte intervengono nel passaggio a B63 e consistono in aggiunte, o di esempi, o di rimandi interni, o di modifiche sul piano della tenuta concettuale. Prendendo come campione i primi sette capitoli di Z70 (pp. 1-481), si noter  che gli interventi sono distribuiti in modo diseguale. Nei primi tre capitoli, oltre allo spostamento dell'esempio faceto preso dal giurista Accursio dalle ultime pagine di S54 al cap. II di B63 (p. 23 = Z70, pp. 25-26), e all'inserimento di un rimando al *Trattato de' concetti predicabili*, introdotto solo a partire da B63 (p. 60 = Z70, p. 66),⁹³ gli interventi si concentrano specificamente nella sezione dedicata all'*Indice categorico* (cap. III) e sono di ordine concettuale. Come avr  modo di approfondire in seguito (vd. *infra*, cap. II.2), l'*Indice categorico* segue la suddivisione delle categorie aristoteliche, e non quella dell'alfabeto, per raggruppare parole da usare nella composizione di argutezze.⁹⁴ In un primo momento (S54) Tesauro omette la categoria della sostanza – tradizionalmente problematica per l'ambiguit  semantica che ha in Aristotele⁹⁵ –, forse perch  intendeva fornire solo gli elenchi di

⁹³ «Or qui tu aspetterai senza dubbio pi  chiari esempli di questa teorica de' concetti predicabili; ma perch  consistono nell'argutezza, e quante sono le spezie delle argutezze altrettante sono le spezie di tai concetti, riverr  a queste particolarit  al fine del capitolo nono, dapo  che avr  favellato di ciascuna spezie de' CONCETTI METAFORICI».

⁹⁴ Ne ho gi  ampiamente discusso in CUTR , *Considerazioni su un anonimo 'Syllabus' di retorica*, cit.

⁹⁵ MONICA BISI tenta di risolvere il problema della categorizzazione tesauriana invitando a intendere la sostanza nel senso ristretto di «materia di cui un ente   fatto» (cfr. ARISTOTELE, *Metaphysica*, Δ.8, 1017b17-21), in modo tale da poterla considerare alla stregua degli altri predicamenti (*Visione e invenzione: la conoscenza attraverso la metafora nel «Cannocchiale aristotelico»*, «Studi secenteschi», XLVII, 2006, pp. 57-87, poi in Eadem, *Il velo di Alceste*, cit., pp. 17-61: 20). Per la problematica della polisemia di sostanza nell'opera di Aristotele e della sua ascrizione alla lista delle

‘circostanze’ e non di ‘oggetti’, mentre poi è stato costretto a rivedere il testo per coerenza con le applicazioni dell’indice nel cap. VII sulle metafore e in quelli successivi (B63, p. 99 = Z70, pp. 107-108). Si vedranno nel prossimo capitolo le conseguenze teoriche di questa scelta. Viene poi rielaborato il passaggio dall’indice generale a quello particolare, che vale la pena riportare:

| | |
|--|--|
| S54, p. 151 | B63, p. 100 = Z70, p. 109 |
| a ciascun membro dedicherai la sua pagina, in cui ti converrà notare tutte le cose celesti o terrene, spirituali o materiali, naturali o artefatte, vere o fabulose, le quali di quella proprietà sian partecipi . Io non ti posso ora qua transcrivere tutto l’ <i>Indice</i> . Sol ti darò in esempio il primo membro della prima categoria, onde per le medesime vestigie tu possi (se sei proveduto di mediocre giudizio) tracciar tutti gli altri, et nuotar da te medesimo senza corteccia . Questo sia dunque l’ <i>Indice del primo titolo</i> . | a ciascun <i>membro</i> dedicherai la sua pagina, in cui ti converrà notare tutte le cose sotto questa categoria contenute . Et acciò che tu conosca a quale uso ti venga questo Indice categorico, addurrotti in esempio un soggetto sopra il quale tu volessi metaforeggiare et fabricar concetti , cioè un <i>nano o persona piccola</i> , che sta sotto la categoria della QUANTITÀ, che è la prima delle accidentali. Dunque, sotto il titolo delle COSE PICCOLE tu troverai le seguenti: |

La prima variazione significativa è dovuta all’inclusione dell’elenco delle sostanze nell’indice delle pagine precedenti, per cui l’autore può ora permettersi un rimando generico. La seconda variazione, ancora più significativa, elimina le due metafore concatenate e l’appello rivolto al lettore: si tratta di uno dei tanti casi di aggiustamento della veste retorica per richiamare e facilitare la lettura voluti da Tesauro, che si vedranno anche su piccola scala. E sempre nell’ottica di una facilitazione per il lettore è da interpretare il chiarimento finale del soggetto e delle categorie implicate nell’esercizio descritto. Vale la pena notare anche l’inserimento del verbo «metaforeggiare», che focalizza il lettore, invitato dal volitivo

categorie, mi limito a ricordare lo storico studio di FRIEDRICH ADOLF TRENDELENBURG, *La dottrina delle categorie in Aristotele, con in appendice la prolusione accademica del 1833 De Aristotelis categoriis*, prefazione e saggio introduttivo di Giovanni Reale, traduzione e saggio integrativo di Vincenzo Cicero, Milano, Vita e Pensiero, 1994 (titolo originale: *Von der mannigfachen Bedeutung des Seiden nach Aristoteles*, 1862), in part. il cap. X, e PIERRE AUBENQUE, *Le problème de l’être chez Aristote. Essai sur la problématique aristotélicienne*, Paris, PUF, 1962. Ma probabilmente il contributo più approfondito e interessante per comprendere bene la problematica delle categorie aristoteliche in relazione anche alla metafisica e alla retorica è quello di LAMBERTUS MARIE DE RIJK, *Aristotle: Semantics and Ontology*, 2 voll., Leiden/Boston/Köln, Brill, 2002.

lusinghiero («tu volessi», che rimpiazza il meno allettante «tu possi (se sei provveduto di mediocre giudizio)»), sulla pratica più insistita nel *CA*, quella delle metafore; focalizzazione accentuata dall'inserimento di un nuovo periodo alla fine di questo indice secondo, che esorta a sviluppare un simile esercizio con la proprietà opposta.⁹⁶

Interessante è anche un esempio di aggiunta, sempre nel cap. III, effettuata in B63 ma eliminata in Z70, che dovette sembrare a Tesauro superflua e quasi paternalista nei confronti del lettore.⁹⁷ Ecco il passo di B63 (pp. 88-89), in cui ho inserito l'aggiunta tra parentesi uncinate (convenzione che si seguirà anche nelle citazioni successive):

Assai, dico, ti gioverà la PRATICA di questi simboli arguti, proponendo a te medesimo molti soggetti facili a principio et poi più difficili. <Et quel ch'io dico de' *simboli*, intendilo di tutti gli altri parti dell'ingegno, *metafore*, *concetti* et ogni altra argutezza dell'arte poetica et oratoria, simbolica e lapidaria. Ma in questo principio meglio ci viene il parlar de' simboli come soggetti più sensibili a' principianti.>

Il cap. IV, nella lunga sezione dedicata alle figure armoniche, presenta tre aggiunte a partire da B63, ognuna di tipo diverso: un approfondimento del tema trattato (Z70, p. 131),⁹⁸ un esempio proveniente dalla modernità dopo una rassegna di antichi (ivi, p. 142)⁹⁹ e un

⁹⁶ «Nell'istessa maniera, sotto il titolo di cose GRANDI, et sotto tutti gli altri *titoli*, si deono aver notati tutti i soggetti a quegli appartenenti; et da tutti corrai selve intiere di *metafore simplicis*» (B63, pp. 101-102 = Z70, p. 111).

⁹⁷ Per le lezioni di B63 eliminate da Tesauro in Z70, cfr. CUTRÌ, *Storia editoriale*, cit., pp. 85-86.

⁹⁸ «Et di qui prendono sua vaghezza le rime onde i poeti rinalzano i versi italiani, che di lor natura tanto sostenuti non sono come i latini, i quali in ogni sillaba hanno la quantità metrica; benché ancor tra' Latini, molti secoli addietro, non mancarono Muse così sciocche et isvogliate che cercarono le rime ne' versi chiamati *leonini*, come quegli:

*Gaudent anguilla, quia mortuus extitit ille
presbiter Andreas qui capiebat eas.*

Ben è vero che alcuni se ne leggono assai ingenui dove le rime contengono alcuna voce equivoca, però che oltre all'armonia v'è l'arguzia, come quegli:

*Post res egestas multos comitatur egestas.
Si vis esse comes mihi, mores accipe comes.
De re quæ venit, gratia nulla venit».*

In S54 viene analizzata la sola prosa.

⁹⁹ «Assai più sonora è questa [concinnità] del Sabellico parlando di Roma, perché ogni membro contiene un opposto: *Enimvero populus ille, qui bellando innumeras vicit gentes, ab innumeris est demum gentibus victus. Nec de ulla mundi parte triumphavit, cui non triumphandi materiam rependerit. Ut difficile sit iudicare, fueritne illi in prosperis indulgentior mater fortuna, an crudelior noverca in adversis*». La citazione è di

cappello introduttivo che chiarisce i concetti impiegati (ivi, p. 151).¹⁰⁰ Nel cap. V intervengono solo due variazioni su media scala. La prima consiste nell'aggiunta di due importanti riferimenti ad Aristotele che aumentano l'autorevolezza (e la chiarezza) della teoria delle figure patetiche sviluppata da Tesauro:¹⁰¹

Conchiudo adunque altro non essere queste figure se non FORME ESPRIMENTI ALCUN MOVIMENTO DELL'ANIMO<; che perciò con nome generale parvemi chiamarle *patetiche*, nella guisa che il nostro autore, nel primo et secondo libro *de Anima*, chiama *passioni* non sol gli *affetti*, ma *l'imaginazione*, *l'intendimento* e tutte le *operazioni dell'anima*>. Et, conseguentemente, quanti sono i movimenti dell'animo, altrettante saranno le specifiche differenze di queste contenziose figure, vincitrici delle cause, trionfatrici degli animi, animatrici degli argomenti, degli epigrammi, delle argutezze, delle inscrizioni et di qualunque altra orazione. <Quindi è che il nostro autore, lib. 1 *de Interpret.* cap. 4, parlando della proposizione enunziativa semplicemente significante il vero o il falso, dice che questa sola si appartiene al loico; ma la *optativa*, *l'interrogativa*, la *deprecativa*, la *imperativa* et altre simili, *ad oratoriam artem aut poesim illarum consideratio pertinet*. Et così, questo è il luogo proprio di ragionarne.>¹⁰²

La seconda è un nuovo richiamo al lettore perché tenga presenti le distinzioni fatte pagine prima, in modo che non si perda nell'applicazione della complessa e originale teorica delle figure:

MARCANTONIO COCCIO (ca. 1436-1506), detto il Sabellico, *Enneades sive Rhapsodia historiarum*, IX, praefatio, in Idem, *Opera omnia*, II, Basileae, [per Ioannem Heruagium], [1560], pp. 619-620.

¹⁰⁰ «Io non intendo d'imbrogliarti il cervello con la teorica degli accenti, o sian tuoni, acuto, grave et *circonflesso*, de' quali l'ultimo tra' Latini oggi è sbandito, et gli altri due da Quintiliano son chiamati *inezzie grammaticali et offuscamenti dell'orazione*; se bene anche oggidì alcuni pedanti ne ritengono le reliquie aciendo l'ultima sillaba di queste voci: *quarè, palàm, aliàs, verò, crebrò, serò, profectò*, non solamente con l'accento per discernere gli avverbi, ma col tuono della voce precipitante. Io qui non marcherò l'accento se non sopra la sillaba longa nella penultima e antepenultima delle polisillabe, per distinguere le parole SALTANTI dalle GIACENTI, al fin preteso».

¹⁰¹ Il passo è discusso, ma senza riferimento alle varianti, da CLAUDIO SCARPATI, *La metafora al di là del vero e del falso in Emanuele Tesauro*, in CLAUDIO SCARPATI ed ERALDO BELLINI, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesauro, Pallavicino, Muratori*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 35-72: 63-64.

¹⁰² B63, p. 195 = Z70, p. 212. Per il primo rimando, cfr. ARISTOTELE, *De anima*, I.4, 408b1-18; per il secondo, *De interpretatione*, 4, 17a1-7.

<Ricordandoti, però, che questi movimenti dell'animo non son figurati né arguti sempre, ma sol quando avvivano la orazione, traendola fuori del dir commune col farla patetica, come si è detto della narrazione.>¹⁰³

Anche il cap. VI riceve l'aggiunta di due passi, stavolta due esempi, uno lungo che riguarda il lessico arcaico di Giovanni Villani¹⁰⁴ e uno breve che amplia la casistica delle parole che cambiano significato nel tempo.¹⁰⁵ L'imponente cap. VII sulle metafore presenta nella sua prima parte l'aggiunta di un riferimento ad Aristotele, interessante perché riprende un precedente luogo in cui si misura la distanza della teoria del filosofo antico da quella del trattatista secentesco:

Et, quand'altro non fosse, chi può rattenere un ingegno che a bel capriccio si scuote la testiera o rompe il barbozzale? <Certamente l'istesso autor nostro, come altrove si è detto, a simili spiriti lascia le briglie sul collo, con quelle parole: *Nisi quis consulto ita dicere velit.*>¹⁰⁶

Nella seconda parte (*Della metafora semplice*) si ha invece un lungo passo aggiunto solo in Z70 (pp. 280-281), che consiste in una piccola apologia, già analizzata dalla Doglio,¹⁰⁷ contro Pierre Le Moyne, che aveva criticato nel 1666 il sistema del CA di fondare le imprese sulle metafore. Seguono due aggiunte a fine paragrafo per chiarire gli esempi fatti,¹⁰⁸ quindi una

¹⁰³ B63, p. 207 = Z70, p. 225. Cfr. ivi, p. 215: «la NARRAZIONE, la qual, sì come avvisai, non si considera come parte della orazione, ma come forma preparante l'animo ad udire», quindi p. 211: «Ora bene, il *commando*, la *preghiera*, la *narrazione*, la *minaccia*, la *interrogazione* et la *risposta*, considerate non come concetti, ma come forme esprimenti il concetto, che sono o che significano se non forme esprimenti le mutazioni dell'animo nostro per imprimerle nell'animo altrui?» (passi già presenti in S54).

¹⁰⁴ Solo in Z70, p. 244, da «Ecco l'esempio» fino a «della vera lingua latina».

¹⁰⁵ B63, p. 230 = Z70, p. 250: «et similmente *parasitus* fu altre volte nome onorato significante l'assessor de' pontefici et magistrati, et oggi è voce ingiuriosa». La fonte è probabilmente ATENEIO, *Deipnosophisti*, VI, 234c-235e.

¹⁰⁶ B63, p. 254 = Z70, p. 276. Il riferimento, che compare in forma leggermente diversa già alla nota 68 di Tesauro (ivi, p. 158), è ad ARISTOTELE, *Rhetorica*, III.5, 1407b5-6.

¹⁰⁷ Trascritta e annotata in DOGLIO, *Una «Apologia» inedita*, cit., poi inclusa in TESAURO, *Scritti*, cit., pp. 98-99, nota 5.

¹⁰⁸ B63, p. 263 = Z70, p. 286: «Così Marziale gentilmente motteggiò colui che, avendogli donato un piccolo poderetto, glielo rimbrottava: *FUNDUM Varro vocas, quem possis mittere FUNDA*. <Dove tu vedi un doppio equivoco, l'uno nel vocabolo, l'altro nel concetto: nel vocabolo per l'allitterazione tra *FUNDUS* et *FUNDA*, nel concetto per quelle parole *MITTERE FUNDA*, le quali a Varrone fan questo senso: *Il fondo si misura col gitto della fionda*, et a Marziale quest'altro: *Il fondo si può gittar con la fionda*. Simile è quello dell'istesso Marziale> sopra ' pigri [...]» (in S54 è presente il punto fermo e la congiunzione coordinativa «Et» al posto dell'aggiunta). Solo in Z70, p. 288: «[...] rappresenta gli oggetti morti et communi. <Da' quali esempi puoi tu ritrarre che se ben talvolta la metafora

conclusione all'intera sezione aggiunta solo in Z70,¹⁰⁹ che sembra riprendere l'invettiva iniziale contro Le Moyne e richiamare all'attenzione il lettore prima del lungo approfondimento sulle otto specie delle metafore.

Le tipologie di aggiunte, anch'esse sporadiche, che si incontrano in queste otto sezioni sono simili a quelle già esaminate, e non mi soffermerò puntualmente su di esse. La maggior parte delle varianti interviene in Z70, con una prevalenza di esempi dalla storia moderna, in particolare quella che riguardava le guerre europee: l'attività di storiografo, intrapresa sistematicamente dopo il 1664,¹¹⁰ doveva infatti aver fornito a Tesauro nuove argutezze con cui rimpinguare il suo libro. Vale la pena, però, riportare la nuova introduzione a tutte le otto sezioni (solo in Z70, pp. 305-306), perché è un caso importante in cui al lettore viene chiarito il metodo, non sempre precipuo, di applicare il citato indice categorico alle singole specie di metafore, che costituisce forse il nucleo teorico più originale dell'opera, e in cui viene sottolineata la distanza dello scrittore e del gusto secentesco dalla categorizzazione strettamente aristotelica:¹¹¹

La metodo per insegnar le regole et gli precetti di ciascuna *specie metaforica* sarà la medesima di cui parlato abbiamo al capitolo terzo circa l'esercizio dell'Indice Categorico, cioè l'ordine de' dieci *predicamenti*, che sono la miniera di tutte le *metafore* et di qualunque argutezza *verbale*, *lapidaria* e *simbolica*. Ricordandoti però che, seben nel primo volume, trattando della retorica persuasione, abbiamo divise le *categorie* et le loro *specie* secondo l'ordine dottrinale del nostro autore nel libro

d'ipotiposi è mescolata con la metafora di proporzione o con alcun'altra, nondimeno la *ragion formale* dell'una non è la ragion formale dell'altra: poiché l'una può star senza l'altra, ma unite rendono il concetto più ingenuo et acuto, come appresso diremo.>».

¹⁰⁹ Z70, p. 305: «Ora, sì come dalla *diffinizion del genere supremo* trovato abbiamo il *numero* preciso delle SPECIE GENERICHE, così, ritrovata la *diffinizion di queste*, altresì facil cosa ti fia spartir ciascuna di loro nelle sue SPECIE INFIME et quasi *'ndividuali*; che parve cotanto ardua, anzi *'mpossibile* impresa a grandi *'ngegni*. <Che se questa mia teorica distribuzione non ti appagasse, provati tu di ritrovarne un'altra migliore. Ora egli è tempo ch'io ti conduca a veder ciascuna *specie delle metafore* nelle proprie stanze, et le loro maravigliose opre et ammirabili parti d'ingegno; le quali cose fin qui solamente di corso et superficialmente hotti accennate.>».

¹¹⁰ Faccio riferimento ai testi polemici nei confronti della storiografia francese, in particolare le apologie contro Vittorio Siri (1668; 1673) e l'*Origine delle guerre civili del Piemonte* (1673). Sul Tesauro storiografo e apologista, cfr. in particolare MARIA LUISA DOGLIO, *Dalla metafora alla storia. «Apologie» e postille inedite di Emanuele Tesauro*, «Studi secenteschi», XXXI (1990), pp. 3-28, con in appendice scritti e postille inedite sulla stessa materia (poi in TESAURO, *Scritti*, cit., pp. 107-132). Cfr. anche la mia scheda della lettera di Tesauro del 10 giugno 1673 (ivi, pp. 152-154), in rete, url: <http://www.archilet.it/Lettera.aspx?IdLettera=13374> [ultima consultazione: 25/09/2021] e la sezione dedicata al carteggio con Gregorio Leti nel mio *Per una ricostruzione dell'epistolario*, cit., pp. 200-211.

¹¹¹ Questo passo è discusso e chiarito nella sua complessità in CUTRÌ, *Considerazioni su un anonimo 'Syllabus' di retorica*, cit., p. 66.

de' *Predicamenti*, nondimeno, perché in quella divisione vi sono molte confusioni che traggono gl'interpreti a diverse et al presente inutili quistioni, ho io voluto in questa prassi seguir l'ordine che può recare maggior chiarezza ne' precetti et agevolezza in colui che gl'impara. Come nella categoria della *sostanza* ho comprese le *sostanze metafisiche*, et *astratte*, et eziandio *grammaticali*, et nella categoria della *quantità* ho inserite geometricamente le *figure* quantitative, senza le quali tu non puoi conoscere la *quantità terminata*. Et così del *peso*, del *movimento* et di altre affezioni e modi della materia, da' quali più facilmente si traggono le *argutezze* per un verso che per un altro.

Tirando le somme di questa rassegna parziale, si può dire che gli interventi su media scala sono numerosi e consistono perlopiù in aggiunte, effettuate tanto in B63 quanto (in misura minore ma non meno significativa) in Z70. Il movimento è quasi sempre quello dell'accrescere, con la tendenza generale del riordino delle materie e della chiarificazione (non solo espositiva, quanto piuttosto concettuale) per il lettore,¹¹² se non talvolta dell'apologia di un lavoro rivendicato come originale. L'espedito più sfruttato, nei casi di aggiunte che interessano l'ordine concettuale (che ho privilegiato), è quello che Pozzi ha definito, a proposito dell'*Adone*, l'«introduzione di un elemento di riferimento a un altro punto» del libro,¹¹³ che però sarà da verificare (vedi *infra*, cap. I.3) se va a rafforzare una «struttura bifocale» o se si limita ad aggiungere dettagli alla mappa concettuale di una struttura complessa. Si può concludere, dunque, che alla revisione della scrittura si può applicare quanto l'autore dice della revisione, sul piano delle materie, della tradizione aristotelica: «ho io voluto in questa prassi seguir l'ordine che può recare maggior chiarezza ne' precetti et agevolezza in colui che gl'impara».

Lo studio delle variazioni su piccola scala è quello più problematico e potrà essere compiuto nella sua interezza solo una volta che l'edizione critica sarà giunta al termine. In questa sede, mi limiterò a dare delle indicazioni di carattere generale e a selezionare qualche esempio significativo. Propongo una sistemazione di comodo della varianti, intervenute sia

¹¹² DENISE ARICÒ, studiando le varianti della seconda edizione della *FM* (1671), ha notato che «le aggiunte del Tesauro al testo della *Filosofia morale* tendono evidentemente a soddisfare una sensibilità mondana dell'autore, una sua esigenza di sociologia letteraria», migliorando l'applicazione della teoria aristotelica al sistema sociale delle corti secentesche (*Giunte e "capitoli fluttuanti" nella tradizione a stampa della «Filosofia morale» di Emanuele Tesauro*, «Filologia e critica», I, 1982, pp. 42-67). Non credo che il discorso valga anche per il *CA*, o almeno non per le sue varianti più diffuse e significative, che rispondono piuttosto a esigenze di coerenza interna, di variazione tipologica e di agevolazione alla lettura.

¹¹³ GIOVANNI POZZI, *Appendice I. Le correzioni di autore*, in MARINO, *L'Adone*, cit., vol. II, pp. 725-768: 734, a proposito delle varianti per aggiunta che si riscontrano nell'*errata corrige* del poema (edizione principe del 1623). Cfr. anche, dello stesso, i già ricordati *Preliminari a Marino*, in *Alternatim*, cit., pp. 212-215.

in B63 sia in Z70, secondo queste classi, che non hanno valore assoluto, si avverte, ma sono utili alla discussione delle varie modifiche: (r) correzioni di refusi (*lapsus calami*), (l) correzioni linguistiche, (s) modifiche dello stile, (t) correzioni terminologiche e (v) altre varianti (soprattutto di miglioramento della coerenza argomentativa e contenutistica).

Se si esamina, per esempio, il cap. I di Z70, si conteranno parecchie varianti: nove intervenute già in B63 e dodici originali di Z70 (di cui tre restaurative di S54 e una che accoglie una correzione del tipografo di H64), per un totale di ventuno varianti distribuite in quindici pagine. Ecco la casistica completa:

| | |
|---|-------|
| (p. 1) gli angeli istessi S54 B63 > gli angeli stessi Z70 | l |
| (p. 2) savio leggitore S54 > desideroso leggitore B63 Z70 | s |
| (p. 2) et non sapeva S54 B63 > et non sapea Z70 | l |
| (p. 4) Incomincerò ancor io dunque S54 B63 > Incomincerò ancor io perciò Z70 | s |
| (p. 5) <i>locuntur</i> S54 B63 > <i>loquuntur</i> Z70 | r |
| (p. 6) epitteto S54 > epiteto B63 Z70 | l |
| (p. 6) <i>pouincte</i> . S54 > <i>pouincte</i> , cioè punte. B63 > <i>poincte</i> , cioè punte. H64 Z70 | v e l |
| (p. 8) questi mirabili et ingeniosi parti S54 > questi mirabili et pellegrini parti B63 Z70 | s |
| (p. 8) tutte le iscrizioni, S54 > tutte le orazioni, carmi, iscrizioni, B63 Z70 | v |
| (p. 8) chiamar possiamo <i>iscrizzioni argute</i> . S54 > chiamar possiamo <i>arguti</i> . B63 Z70 | v |
| (p. 8) così ogni pittura ingegnosa S54 > così ogni pittura o scultura ingegnosa B63 Z70 | v |
| (p. 11) l'arguta lapidaria S54 B63 > l'arguzia lapidaria Z70 | r |
| (p. 13) assottigliarono S54 B63 > assottigliaro Z70 | l |
| (p. 13) della statua di Mizio ucciso S54 > della statua di Micito ucciso B63 Z70 | r* |
| (p. 13) uccise S54 > uccidè B63 Z70 | l |
| (p. 13) Li dottrinali S54 > Li sacri B63 > Li dottrinali Z70 | s |
| (p. 13) vocabolo greco S54 B63 > vocabolo greco Z70 | l |
| (p. 13) altra foggia S54 > altra sorte B63 > altra foggia Z70 | s |
| (p. 14) istessa metafora S54 > stessa metafora B63 Z70 | l |
| (p. 14) rovina S54 B63 > ruina Z70 | l |
| (p. 15) industrioso lettore S54 > accorto lettore B63 > industrioso lettore Z70 | s |

Questo esempio (l'unico completo che si farà, per ragioni di spazio) può essere usato come *specimen* per descrivere alcune tendenze generali del CA.

Per quanto riguarda le correzioni linguistiche, in molti casi è difficile capire se si tratta di interventi dell'autore o di regolarizzazioni del tipografo.¹¹⁴ Quando poi si riscontrano solo in Z70, che sono i casi più frequenti, il dubbio è ancora più forte.¹¹⁵ È opportuno ipotizzare che le varianti fonetiche più frequenti all'epoca, soprattutto in area settentrionale, come il consonantismo scempie/doppie, la prostesi o l'afèresi della *i*, «l'esito fiorentino -er- da -ar- nei futuri e condizionali»,¹¹⁶ siano i casi più sospettabili di intervento di Zavatta sul testo. Ad ogni modo, l'indicazione ortografica data da Tesauro nel *CA*, «a ritenerne per te la teorica, ma nella prassi concederne al vulgo la sua consuetudine, giudicando tu a modo tuo e scrivendo a modo altrui» (Z70, p. 176), e la fiducia accordata a Zavatta, autorizzano ad accoglierle come modifiche approvate dall'autore. Più interessanti appaiono le varianti delle forme verbali. Dei passati viene scelta di preferenza la forma arcaica e poetica (sapeva > sapea, assottigliarono > assottigliaro, uccise > uccidè), potenzialmente su scelta dell'autore, che poteva appoggiarsi alle autorizzazioni di Ludovico Dolce;¹¹⁷ degli altri tempi, invece, viene scelta la forma più moderna, modifica questa di attribuzione più incerta.¹¹⁸ Quasi

¹¹⁴ Cfr. LUCA SERIANNI, *La lingua del Seicento: espansione del modello unitario, resistenze ed esperimenti centrifughi*, in *Storia della letteratura italiana*, cit., V, pp. 561-596: 577: «per le stampe del tempo bisogna sempre tenere presente, inoltre, che il tipografo può avere impresso al testo singoli tratti estranei al manoscritto originale, specie di microfenomeni come l'alternanza scempie-doppie o la gran parte degl'istituti grafici».

¹¹⁵ *L'usus scribendi* di Tesauro non è d'aiuto per dirimere la questione perché non è regolare: nel *CA*, come pure nelle lettere autografe, «l'ampia persistenza di grafie in contrasto con la norma che si affermerà in seguito» (in particolare regionalistici scempiamenti) coesiste con «il raddoppiamento [...] occasionale» (SERGIO BOZZOLA, *Contributo alla storia dell'ortografia: F.F. Frugoni e il secondo Seicento*, «Studi di grammatica italiana», XVI, 1996, pp. 75-118: 97).

¹¹⁶ BRUNO MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, introduzione di Ghino Ghinassi, postfazione di Massimo Fanfani, Milano, Bompiani, 2019, pp. 582-584: 582 (cap. IX.14). L'eliminazione della prostesi di *i* dopo vocale (istesso S54 B63 > stesso Z70) è tra i casi incerti di attribuzione, mentre gli interventi di apocope o elisione sono quasi sicuramente opera dell'autore, considerando che le varianti intervengono nel solo B63 (e tradizione dipendente), poi ripristinati secondo l'uso di S54 in Z70 (es. p. 1: ogni 'ngegnoso S54 > ogni ingegnoso B63 > ogni 'ngegnoso Z70; p. 2: que' medesimi S54 > quei medesimi B63 > que' medesimi Z70; gli 'nsegnò S54 > gli insegnò B63 > gli 'nsegnò Z70; p. 3: nobili 'ngegni S54 > nobili ingegni B63 > nobili 'ngegni Z70; grandi 'nstanze S54 > grandi istanze B63 > grandi 'nstanze Z70).

¹¹⁷ Nelle *Osservazioni*, DOLCE ammette che dei passati che si scrivono «in più di un modo» sarebbe superfluo «darne regola», «perché ciascuno con la diligente lettione de' buoni autori potrà da se stesso agevolmente apprenderla» (*I quattro libri delle Osservazioni, ricorrette, et ampliate, et con le postille*, settima edizione, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1562, p. 87). Per l'autorevolezza del Dolce, cfr. *ALM*, p. 230: «quanto alla piegazione de' nomi ne' suoi casi et de' verbi ne' suoi tempi, et quanto alla sintassi et altre regole della grammatica volgare, se tu professi l'arte dello scriver lettere italiane, de' tu servirti delle *Osservazioni* di Ludovico Dolce, facendole famigliari». L'opera compare inoltre nell'inventario della biblioteca di Tesauro (cfr. MAGGI, *La biblioteca*, cit., item 136).

¹¹⁸ Ne fornisco un piccolo campionario: (p. 43) l'arria S54 B63 > l'avria Z70; (p. 61) nessun goderà S54 > nessun godrà B63 Z70; (p. 184) ti dimosterrà S54 > ti dimostrerà B63 Z70; (p. 213) onde tu

sicuramente tesauriana è la scelta, diffusa ma non sistematica in tutto Z70, di impiegare la forma arcaica e latineggiante di alcuni termini: *rovina* > *ruina*, *vocabolo* > *vocabulo*, ma anche *albero* > *arbore*.¹¹⁹ Si tratta probabilmente di un espediente volto a impreziosire la musicalità della prosa o la maestosità del dettato, attingendo a un repertorio in uso soprattutto in poesia. Ma la lingua del CA richiederebbe uno studio ampio e sistematico, considerando le sue problematiche, che esula dagli intenti di questo lavoro. Bastino allora queste brevi indicazioni, che toccano quelle che sono probabilmente le questioni più urgenti.

Le varianti stilistiche, decisamente tutte d'autore, testimoniano la grande cura con cui Tesauro ha intessuto la prosa della sua opera maggiore. Impossibile dare conto di tutte le ragioni che governano «il gioco degli umori e dell'invenzione personale» del Tesauro scrittore.¹²⁰ Si può comunque notare che, quando non si tratti di interventi sulla tenuta armonica del periodo (es. *Incomincerò ancor io dunque S54 B63 > Incomincerò ancor io perciò Z70*), le variazioni terminologiche testimoniano piccoli assettamenti sul piano dei significati che rendono più perspicuo e coerente il discorso. A p. 3, la lezione di S54 *savio lettore* è scartata per ragioni di verisimiglianza narrativa, in quanto il lettore è solo all'inizio del percorso didattico presentato, e non può già essere definito *savio* (*captatio benevolentiae?*), ma piuttosto *desideroso* (B63-Z70) di apprendere.¹²¹ Invece, a p. 15, la lezione di S54 *industrioso lettore*, ripristinata in Z70, dovette sembrare migliore rispetto alla variante *accorto lettore* di B63, forse perché connessa più immediatamente alla parola chiave di questo capitolo, ossia ingegno.¹²² Così la variante di B63 *sacri* (p. 13) riferito ai geroglifici, scelta forse per amore della simmetria (*morali, abusivamente, emblemi e sacri, propriamente, ieroglifici*), in Z70 torna il *dottrinali* di S54, decisamente più appropriata, in quanto l'ambito dei geroglifici non è solo religioso.¹²³ Anche la variante *altra sorte* di B63, riferita ai simboli basati su «un

veggi S54 > onde tu vegga B63 Z70; fusti fugace S54 > fosti fugace B63 Z70; (p. 328) trasportano S54 B63 > trasportano Z70; (p. 332) potressi S54 B63 > potresti Z70.

¹¹⁹ *Ruina* e *arbore* sono registrate dalla Crusca, con esempi da Dante, Petrarca e Boccaccio, fin dalla prima edizione del *Vocabolario* (cfr. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, Giacomo Alberti, 1612, pp. 737 e 71). *Vocabulo* è invece forma aliena alla norma ma caratteristica dell'uso di Tesauro (cfr. *Voc.*), già in CASTIGLIONE (*Il libro del Cortegiano*, I, XXIV; II, XLIII, LXVIII), per fare un solo esempio.

¹²⁰ Così EZIO RAIMONDI, *Introduzione a TNS*, pp. I-XXI: X.

¹²¹ Si ricordi, forse non a sproposito, il celebre appello di DANTE ai lettori in *Paradiso*, II, 1-2: «O voi che siete in piccioletta barca, / desiderosi d'ascoltar». I richiami di Tesauro rivolti al lettore verranno analizzati *infra*, cap. II.3.

¹²² La Crusca pone infatti «ingegnoso» tra i significati di *industrioso* (cfr. *Vocabolario degli Accademici della Crusca* [1612], cit., p. 438; voce immutata nell'ed. del 1623).

¹²³ *Dottrina*, secondo la Crusca, indica infatti generalmente «scienza, sapere. Lat. *doctrina*» (ivi, p. 306).

SUGGETTO [...] rappresentato per mezzo di qualche VESTIGIO o CIRCOSTANZA CONGIUNTA» (Z70, p. 13), è scartata in Z70 a favore di *altra foggia* di S54: il significato è affine, ma *foggia* richiama, grazie alla sua polisemia,¹²⁴ il carattere ornamentale e decorativo («VESTIGIO») di questo genere di argutezze. E così via.

Anche le varianti «di contenuto»,¹²⁵ interessino il singolo termine o gruppi di parole, forniscono motivi di riflessione sull'assestamento concettuale dell'opera. I casi evidenziati nello *specimen* (t e v) testimoniano la coerenza con cui Tesauro chiarisce, nel passaggio a B63, l'estensione della teoria dell'argutezza a tutte le arti – cosa già riscontrata nelle modifiche del titolo. Ma gli interventi più massicci, in questo senso, si riscontrano nel cap. III, nella sezione dedicata alle argutezze divine. La modifica del titolo del capitolo (CAGIONI EFFICIENTI *de' simboli arguti* S54 > CAGIONI EFFICIENTI *delle argutezze* B63 Z70) porta a una fitta rete di modifiche interne, in linea con la definizione dei termini date nei capitoli centrali del CA: le occorrenze di «simbolo», «impresa», «emblema» vengono ridotte drasticamente in B63 (e quindi in Z70), e riservate alle sole figure prive di parole, sostituite negli altri casi da «metafora» (che fonda concettualmente ogni altro tipo di argutezza propriamente detta), «arguzia» e «concetto», secondo le distinzioni fatte nei capp. VII-IX. Ne fornisco qui di seguito la casistica completa:

(p. 60) chiamar si sogliono senso TROPOLOGICO, ALLEGORICO et ANAGOGICO. S54 > chiamar si sogliono senso TROPOLOGICO, ALLEGORICO et ANAGOGICO; ma tutti son METAFORICI. B63 Z70

(p. 60) **SIMBOLI** TROPOLOGICI S54 > **ARGUZIE** TROPOLOGICHE B63 Z70

(p. 60) in guisa di **emblemi** o di sistemi pittagorici S54 > in guisa di **metafore** et di simbolici sintemi pittagorici B63 Z70

(p. 60) eran metafore mute, simboli morali et **emblemi** divini S54 > eran metafore mute, simboli morali et **arguzie** divine B63 Z70

(p. 60) **SIMBOLI** ALLEGORICI S54 > **ARGUZIE** ALLEGORICHE B63 Z70

(p. 61) per formare un'**impresa** presaga S54 > per formare un **simbolo** presago B63 Z70

(p. 61) **SIMBOLI** ANAGOGICI S54 > **ARGUZIE** ANAGOGICHE B63 Z70

¹²⁴ La Crusca annovera «guisa, modo, maniera», senso seguito in CA, come anche «usanza di vestire» (ivi, p. 354).

¹²⁵ Riprendo la formula da un'osservazione di BICE MORTARA GARAVELLI sulle varianti d'autore nelle edizioni della *Ricreazione del savio* (1659¹) di Daniello Bartoli (*Nota al testo*, in BARTOLI, *La Ricreazione del savio*, a cura della stessa, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, 1992, pp. LV-LXXI: LVI): «Alcune varianti di contenuto offrono motivi di riflessione non banale sull'evolversi degli interessi e delle esperienze di studio dell'Autore».

- (p. 61) **Simbolo** con cui si dipingono S54 > **Metafora** con cui si dipingono B63 Z70
- (p. 61) le **simboliche** argutezze di Dio S54 > le **metaforiche** argutezze di Dio B63 Z70
- (p. 61) in un concetto tre **simboli** S54 > in un concetto tre **metafore** B63 Z70
- (p. 62) delle altrui parole compone **simboli** S54 > delle altrui parole compone argute **metafore** B63 Z70
- (p. 62) di una biastemma compone un **simbolo** santo e divino S54 > di una biastemma compone un'arguzia santa e divina B63 Z70
- (p. 62) Ma Iddio **archetipamente** S54 > Ma Iddio **metaforicamente** B63 Z70
- (p. 62) l'autografo della mente divina, egli è un **simbolo** arguto S54 > l'autografo della mente divina, egli è un **concetto** arguto B63 Z70
- (p. 63) in una muta et fisica azione concorrono tanti **simboli** divini e tante misteriose **argutezze** S54 > in una muta et fisica azione concorrono tanti **concetti** divini e tante misteriose **metafore** B63 Z70
- (p. 63) Questa è una fisica azione che in sé contiene molti **simboli** arguti et molte **imprese** divine S54 > Questa è una fisica azione che in sé contiene molte **simboliche et concettose argutezze** B63 Z70
- (p. 63) Questo è un **simbolo** divino S54 > Questa è una **metafora** divina B63 Z70
- (p. 63) Questo è **simbolo** S54 > Questo è **concetto** arguto B63 Z70
- (p. 64) Questo è **simbolo** muto S54 > Questa è **arguzia** mutola B63 Z70
- (p. 64) Questo è **simbolo** della pace S54 > Questa è **arguzia** significante la pace B63 Z70
- (p. 64) Questo è un **simbolo** S54 > Questa è un'arguzia B63 Z70
- (p. 64) *ex his quæ videntur, ea tibi aperiri quæ non videntur.* S54 > *ex his quæ videntur, ea tibi aperiri quæ non videntur*, che è l'essenza della metafora. B63 Z70
- (p. 64) tutte le creature furono **imprese** S54 > tutte le creature furono **arguti et figurati concetti** B63 Z70
- (p. 65) la *forma arguta*, fondata in qualche **simbolo figurato** S54 > la *forma arguta*, fondata in qualche **metafora** B63 Z70
- (p. 65) una *metafora*, un *equivoco*, un *laconismo*, o alcun'altra specie delle **argutezze retoriche**, da noi altrove ragionate. S54 > una *metafora*, un *equivoco*, un *laconismo*, o alcun'altra specie delle **metafore**, delle quali a suo luogo più specialmente si parlerà. B63 Z70
- (p. 65) Altro dunque non è il CONCETTO PREDICABILE che *un'arguzia simbolica* S54 > Altro dunque non è il CONCETTO PREDICABILE che *un'arguzia* B63 Z70

L'alta concentrazione di interventi in questa sezione del *CA* (ben ventisei in sole cinque pagine) informa sull'attenzione riservatagli dall'autore. Si tratta certo di una materia delicata di argomento teologico, che riguarda i modi con cui Dio interagisce con gli uomini, da

trattare con cautela anche in vista della censura ecclesiastica. Ma i ripensamenti di Tesauro sembrano piuttosto essere ascrivibili al desiderio di migliorare la tenuta del sistema concettuale che sta alla base del *CA*, vale a dire la sua visione d'insieme. Tenuto in opportuno conto che il rapporto di Dio con la Creazione si basa secondo tradizione sulla parola (basti il rimando a *Gv* 1.1), gli esempi apportati da Tesauro sono tutti iscritti nelle Sacre Scritture, in cui appunto è attraverso la parola che l'arguzia trova compimento; la terminologia più esatta per designarli, in coerenza con il sistema sviluppato nel *CA*, sarà dunque quella della metafora e dei suoi più complessi sviluppi in concetti e in arguzie propriamente dette. Inoltre, come si leggerà nel cap. XIV, la metafora ha uno statuto originario, rispetto a ogni segno che implica una significazione, tale che nel suo senso più esteso (il livello 'archetipico' spigato in *Z70*, pp. 16-17) trascende anche la differenza tra parole e immagini, indicando semplicemente un'espressione del pensiero che ha compiuto un movimento non esplicitato: «una stessa METAFORA, la quale non è altro che *poetica imitazione*, ti si può rappresentare, o con *parole*, o con *oggetti*, o con *azzioni animate*. [...] Dico di più, che ogni metafora in *oggetto* et in *azzione* diverrà figura di proporzione et entimema arguto [ossia un concetto, l'arguzia propriamente detta], se tu la continui allegoricamente, come si è detto delle *figure verbalis*» (*Z70*, p. 611). Un sistema terminologico complesso, in cui ogni elemento acquista significato non per sé, ma in relazione alla 'fabbrica' compiuta.¹²⁶ Tutti questi piccoli ma diffusi assestamenti, proprio perché coerenti, portano all'ipotesi che il cap. III sia tra i nuclei più antichi del *CA*, ancora non bene assimilato in S54 – almeno a livello terminologico – all'opera nel suo insieme. Ipotesi questa avvalorata anche dal fatto che molti passi delle pagine qui esaminate provengono puntualmente, pur con qualche elaborazione, dai panegirici giovanili, in particolare dal *Commentario* (1627),¹²⁷ come dimostrato da Raimondi,¹²⁸ e dall'*Oroscopo* (1631),¹²⁹ come dimostrato da Zanardi.¹³⁰

¹²⁶ Cfr. ancora le indicazioni di POZZI sull'evoluzione del poema mariniano e la riqualificazione di elementi di strutture minori nel complesso definitivo (*Preliminari a Marino*, in Id., *Alternatim*, cit., pp. 221-227).

¹²⁷ *PS*, pp. 99-165 e *PR*, II, pp. 72-114. Per l'insistenza del panegirico, in quanto pensato per la celebrazione della Sacra Sindone, sulle immagini come fondatrici del pensiero e quindi delle parole, cfr. MARIA LUISA DOGLIO, 'Grandezze' e 'meraviglie' della Sindone nella letteratura del Seicento, «Filologia e critica», XXV (2000), 2-3, pp. 418-441; ARMANDO MAGGI, *The Word's Self-Portrait in Blood: The Shroud of Turin as Ecstatic Mirror in Emanuele Tesauro's Baroque Sacred Panegyrics*, «The Journal of Religion», XXXV (2005), 4, pp. 582-608; ANDREA TORRE, «Rimirandolo coll'occhialino». Piaga, straforo, protrato, in «*Pingere il libro aperto*», cit., pp. 35-56.

¹²⁸ Cfr. RAIMONDI, *Letteratura barocca*, cit., pp. 54-55. Nelle pagine successive (56-60), Raimondi compie altri paralleli tra passi dello stesso capitolo e i panegirici *I Mostri* (1626), *Il Giudicio* (1625), *La Fenice* (1632). Tutti questi erano già comparsi a stampa prima di S54 nei *PS* del 1633.

Risalendo da questo ultimo esempio sulle varianti di singole parole risalendo ai cambiamenti su media e grande scala, si può individuare dunque un comune processo di «sincronizzazione»¹³¹ tra le parti del libro verso una più vasta integrazione. In tal modo, ampliando le pieghe del discorso e della trattazione laddove risultavano oscure o discordanti, aggiungendo variazioni sullo stesso tema per renderne più visibile il motivo, e sostituendo¹³² le porzioni di testo meno adatte al funzionamento sincronico del meccanismo espositivo, il *CA* assume in B63, per poi migliorarsi in Z70, quell'aspetto di «idea dell'arguta et ingenuosa elocuzione [...] esaminata co' principi del divino Aristotele»¹³³ che il frontespizio presenta come titolo generale, ma che è il libro ad attuare a tutti i livelli, dalla struttura alle singole parole. A dimostrazione, questo, di una convinzione peculiare del Tesauro teorico e scrittore ben rilevata da Frare, che può servire come lume per interpretare il senso più profondo del movimento correttorio – di perfezionamento – del *CA*: «non esiste un concetto teorico (neanche quello di argutezza) indipendente dalla forma

¹²⁹ Il panegirico non compare nei *PS*, ma solo nei *PR* (II, pp. 339-409) del 1659. Nel citato intervento del 2019 (*Indagine sulle fonti scientifiche*), ho rintracciato paralleli tra questo panegirico (in particolare le pp. 364-365) e un altro passo del cap. III del *CA*, quello dedicato all'ingegno (Z70, pp. 89-90).

¹³⁰ Cfr. ZANARDI, *Sulla genesi* [1983], pp. 28-30; ma cfr. tutta l'analisi, forse talvolta troppo assertiva nel riportare l'elaborazione teorica del *CA* a monte della produzione oratoria, compiuta alle pp. 15-34, nella sezione intitolata: «I Panegirici», *rispecchiamento non strutturale del «Cannocchiale aristotelico»*.

¹³¹ Mutuo il termine (ma quello soltanto) dalle considerazioni di GIOVANNI NENCIONI sulle varianti manzoniane dei *Promessi sposi*: cfr. *Conversioni nei «Promessi sposi»* [1956], in Idem, *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 3-27.

¹³² La maggior parte delle varianti analizzate finora sono infatti quelle che la filologia d'autore definisce 'sostitutive'; cfr. la chiara definizione di DANTE ISELLA, assunta dalla terminologia continiana: «si chiamano correttamente "varianti sostitutive" tutte le lezioni (si tratti di una parola singola o di una porzione più o meno estesa di testo) che ne soppiantano altre precedenti» (*Ancora della filologia d'autore*, in *Due seminari di filologia*, a cura di Simone Albonico, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, pp. 3-10, poi in Idem, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di Silvia Isella Brusamolino, Torino, Einaudi, 2009, pp. 235-245: 237).

¹³³ Il significato di «idea» nei sottotitoli indicava usualmente l'aspirazione del libro a cercare di fornire un modello (teorico) per il tema trattato. Cfr. ad es. la seconda edizione del *Trattato dello stile e del dialogo* di SFORZA PALLAVICINO, intitolata: *Arte dello stile, ove nel cercarsi l'idea dello scrivere insegnativo discorresi partitamente de' vari pregi dello stile sì latino come italiano*, Bologna, Giacomo Monti, 1647. D'altra parte, il terzo libro della *Poetica* (1561) di Giulio Cesare Scaligero si intitola *Idea, rerum divisio*, a sottolineare il riferimento alla *divisio* classica del trattato scolastico che il termine veicolava. La mia ipotesi è che Tesauro includesse anche il senso del termine greco *eidos*, quindi raffigurazione concreta, a livello stilistico, dell'arguta elocuzione, non solo a livello concettuale. Sul significato problematico di «idea», in senso platonico o meno, nell'opera di Tesauro, cfr. MARIO ANDREA RIGONI, *Il Cannocchiale e l'Idea*, «Comunità», XXXII (1978), 179, pp. 337-352, poi in Idem, *Maschere della verità. Il pensiero figurato dal Medioevo al Barocco*, Roma, Carocci, 2016, pp. 223-241, e, *contra*, MARIO ZANARDI, *Metafora e gioco nel «Cannocchiale aristotelico» di Emanuele Tesauro*, «Studi secenteschi», XXVI (1985), pp. 25-100: 72-73, nota 81; il punto sulla questione è stato fatto da FRARE, «*Per istraforo di prospettiva*», cit., p. 52, nota 64.

linguistica in cui si cala. Convinzione, questa, radicata nel fondamento teologico che già s. Agostino aveva posto a base del progetto di retorica cristiana da lui avanzato nel *De doctrina christiana*: il Verbo si è fatto carne – ed è a questa *kenosi*, per quanto inaudita, che è affidata la sua possibilità di rendersi manifesto agli occhi degli uomini». ¹³⁴

3. UNO SGUARDO D'INSIEME

Farò ora, per completare questo primo capitolo sulla storia e natura del testo, qualche considerazione sulla struttura complessiva del *CA* (Z70), più volte ricordata ma non ancora esaminata da vicino. L'obiettivo è quello di delineare la distribuzione del materiale e lo sviluppo argomentativo peculiari dell'opera, fornendo una 'mappa' dei concetti e della trattazione più funzionale e precisa possibile. L'esigenza nasce dall'evidente complessità e ricchezza dei capitoli, dalla loro eterogeneità nei contenuti e negli esempi, dalla facilità con cui il lettore può perdersi nella frequenza dei rimandi interni e della mancata esplicitazione di concetti filosofici e concetti retorici di difficile scioglimento; senza parlare dei folti indici di uno stesso genere che riempiono, quasi a labirinto, pagine e pagine del libro. D'altro canto, a una lettura più attenta, alcune linee guida esplicative, per non dire narrative, possono essere individuate collegando tra loro i luoghi in cui emerge la 'voce' dell'autore a spiegare il funzionamento e la 'geografia' della sua opera. Per rendere il discorso più contestualizzato, mi gioverò inizialmente del confronto con l'opera coeva che più di ogni altra si avvicina al capolavoro di Tesauro (e ne costituisce un illustre precedente), ¹³⁵ sia per la tematica sia per il modo di trattarla, ossia l'*Agudeza* di Gracián, come è in uso nella critica fin dai tempi di Muratori. ¹³⁶

Il punto di partenza può essere una considerazione di Giuseppe Mazzocchi: «Tesauro tiene una solidez (aristotélica) de pensador no inferior a la de Gracián, y apreciablemente

¹³⁴ FRARE, *L'argutezza in Tesauro e in Gracián*, cit., p. 117. Il rapporto con sant'Agostino, sul tema della verità e retorica, è analizzato dallo stesso in «*Per istraforo di prospettiva*», cit., pp. 150-155. Ma si tenga presente, sull'altro versante, anche JORGE AYALA MARTÍNEZ, *La admiración de Baltasar Gracián por San Agustín*, «Ciudad de Dios: Revista Agustiniiana», 217 (2004), 1, pp. 261-281.

¹³⁵ Secondo la ricostruzione di EMILIO BLANCO (*Introducción a GRACIÁN, Arte de ingenio*, cit., pp. 9-88: 15) l'idea generale dell'opera è tuttavia collocabile tra il 1628 e il 1629, data quest'ultima in cui l'*Idea*, e forse già anche il trattato latino sull'arguzia, erano probabilmente compiuti.

¹³⁶ Cfr. LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, lib. II, cap. 4; il celebre passo si trova antologizzato e annotato in *Dal Muratori al Cesarotti*, I/1, *Opere di Lodovico Antonio Muratori*, a cura di Giorgio Falco e Fiorenzo Forti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, pp. 111-112. Del rapporto tra Gracián e Tesauro si è già accennato *supra*, cap. I.1, fine.

más sistemática». ¹³⁷ Entrambi gli autori scelgono infatti di presentare l'oggetto del loro trattato, l'argutezza (*agudeza*, per Gracián), prospettando un tipo di indagine di stampo aristotelico, come la loro formazione di gesuiti doveva avergli suggerito. ¹³⁸ Di conseguenza, la struttura della parte introduttiva ricorda quella classica di alcuni trattati aristotelici (cfr. ad esempio il *De anima*, la *Rhetorica*, il primo libro della *Metaphysica*, l'*Ethica Nicomachea*), che ho provato a schematizzare in questi punti (l'ordine può variare): ¹³⁹

- (a) Valore e utilità del trattato.
- (b) Discussione del metodo e individuazione della problematica.
- (c) Esposizione e analisi delle dottrine dei predecessori, che si mostrano insufficienti.

Mettendo a confronto il cap. I del *CA* (B63-Z70), che riunisce in realtà i capp. I-IV di S54, con i primi tre *discursos* dell'*Agudeza*, la ripresa di questi elementi costanti della parte introduttiva emerge con chiarezza, anche se adattati al gusto del tempo, per cui risultano calati in veste declamatoria e poetica. ¹⁴⁰ Si osservi la seguente tabella, a cui ho aggiunto anche il *Delle acutezze* di Peregrini, ¹⁴¹ meno sistematico e 'poetico', ma orientato verso le medesime funzioni introduttive:

¹³⁷ GIUSEPPE MAZZOCCHI, *El Góngora de Gracián (con Tesouro al fondo)*, «Bulletin Hispanique», 117 (2015), 1, pp. 159-170: 165.

¹³⁸ L'Aristotele letto da Tesouro è approfondito *infra*, cap. II.2. Per un confronto con Gracián su questo punto, cfr. MERCEDES BLANCO, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Genève, Slatkine, 1992, pp. 395-396.

¹³⁹ Seguo le formule di GIANCARLO MOVIA, *Introduzione* ad ARISTOTELE, *L'anima*, traduzione introduzione e commento dello stesso, Napoli, Loffredo, 1991², pp. 13-106: 37. Si tratta comunque del modello di una tipologia di saggio argomentativo che avrà molta fortuna. Si ripresenta in tempi moderni, per fare solo un celebre esempio, nella *Morfologia della fiaba* (Torino, Einaudi, 1988) di VLADIMIR PROPP, un nuovo tipo di trattato su un oggetto specifico, dove alla *Prefazione* (a) seguono il primo capitolo intitolato *Per una storia del problema* (c) e il cap. II intitolato *Il metodo e il materiale* (b).

¹⁴⁰ Sulla lode dell'eloquenza come elemento caratteristico del periodo Barocco e della sua trattatistica, cfr. almeno ANDREA BATTISTINI, *Retoriche del Barocco*, in *I capricci di Proteo*, cit., pp. 71-109, che riassume in ammirabile sintesi gli studi dello stesso e di Ezio Raimondi sul tema.

¹⁴¹ Ed. di riferimento: MATTEO PEREGRINI, *Delle acutezze*, testo e note a cura di Erminia Ardissino, Torino, Edizioni RES, 1997, esemplata sul testo della seconda edizione dell'opera (Genova e Bologna, Clemente Ferroni, 1639). Simili funzioni proemiali tornano nello scritto *I fonti dell'ingegno ridotti ad arte* (Bologna, Carlo Zenero, 1650), dichiarata ripresa dell'opera precedente: I. *Fonti dell'ingegno, che cosa sieno in generale*; II. *Perché i fonti dell'ingegno non sieno stati da gli antichi maestri mostrati e ridotti ad arte distintamente ordinata*; III. *L'arte razionale, logica e retorica non aver mostrato fin'ora i primi fonti dell'ingegno*; IV. *Ufficii dell'ingegno, che ci mostrano i suoi bisogni*; V. *I dodici fonti dell'ingegno*.

Tabella 1. Contenuto del cap. I (Z70, pp. 1-15)

| | | |
|------------------------------------|--|--|
| Peregrini <i>Delle acutezze</i> | Gracián <i>Arte de ingenio</i> (1642) / <i>Agudeza</i> (1648) | Tesaurus <i>CA</i> |
| | [Presentación] ¹⁴² | C. I. <i>Dell'argutezza et de' suoi parti in generale</i> |
| C. 1. Occasione del trattato | D. I. <i>Panégirico al Arte y al Objecto</i> | [S54, Indice: <i>Dell'argutezza, et sue maravigliose laudi</i>] |
| C. 2. Detti plausibili | D. II. <i>Essencia de la Agudeza ilustrada</i> | <i>Nome dell'argutezza</i> |
| C. 3. Essenza dell'acutezza | D. III. <i>Variedad de la Agudeza</i> | <i>Prole dell'argutezza verbale et lapidaria</i> |
| C. 4. Differenza tra le acutezze | | <i>Prole dell'argutezza simbolica</i> |

L'incipit del *CA* non è dissimile, infatti, da quello di un panegirico, suddivisibile in una prima parte di lode dell'argutezza (Z70, pp. 1-2) e in una seconda parte di giustificazione dell'attenzione dedicata a quest'arte (ivi, pp. 2-3). Il risultato è la topica rivendicazione della novità (già nella *Rhetorica* di Aristotele, ma che ha un ben attestato controcampo in poesia) e dell'eroismo dell'autore-declamatore nell'aver indagato con felice soluzione la materia del trattato. A rafforzare questa tesi, si può fare riferimento anche a un elemento stilistico, l'uso di metafore continuate per descrivere l'entità astratta che è l'argutezza: in questo caso l'argutezza 'madre' e la sua 'prole'. La metafora continuata (cfr. Z70, cap. VIII) era stata infatti eletta da Marino, in uno stralcio di poetica affidato alle lettere, come carattere più essenziale delle sue *Dicerie sacre*,¹⁴³ quindi di quella forma peculiare che sarebbe stato il

¹⁴² Seguo lo schema impostato da E. BLANCO, *Introducción a GRACIÁN, Arte de ingenio*, cit., p. 34 (l'ed. del 1648 non mostra in questo caso varianti significative: cfr. GRACIÁN, *Acutezza*, cit., pp. 20-30 e *Agudeza*, cit., pp. 15-39).

¹⁴³ Cfr. la presentazione-manifesto della 'lettera Claretti' del 1614: «Non tacerò le sue *Dicerie sacre*, le quali sono veramente dettate *in istile alquanto poetico*, e quasi in quello che Marco Tullio chiama sofisticato benché delizioso. Ma bisogna considerare che questi se bene son ragionamenti la maggior parte in genere dimostrativo, non son però da recitarsi nel foro, ma si accostano più al modo predicabile che all'oratorio; onde a me pare ch'a si fatta specie di sermoneggiare, che *tiene del Panegirico più che dell'Orazione*, si convenisse una simile elocuzione. Ha voluto in esse quanto agli ornamenti imitar più tosto Plinio che Cicerone, per compiacere all'umor del proprio capriccio e *secondare l'inclinazione del secolo corrente*. [...] *Il modo del discorrere è nuovo*, perciocché se gli altri che fin qui hanno ragionato scrivendo hanno dato a' loro ragionamenti unità di forma, egli ha data a' suoi *unità di forma e di materia, obbligandosi alla perpetua continovazione d'una metafora sola*» (MARINO, *La lira*, cit., vol. II, pp. 45-46; corsivi miei). Ribadiscono gli stessi concetti anche la lettera di Marino a Guidubaldo Benamati e a Fortuniano Sanvitale, entrambe databili 1614 (GIAMBATTISTA MARINO, *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, num. 97, p. 167 e num. 103, p. 177). Sull'uso delle metafore continuate nell'oratoria contemporanea a Marino, in particolare Paolo Aresi, specializzato nel teorizzare la predica 'ad impresa', cfr. l'*Introduzione* di ERMINIA ARDISSINO a

panegirico in prosa, frequentato da Tesauro negli anni giovanili (*PS*).¹⁴⁴ Seppur diversamente, Gracián e Tesauro ricorrono «a una de las tácticas retóricas más antiguas, consistente en la definición por medio de imágenes»,¹⁴⁵ esagerandone però la figurazione, per presentare in generale l'oggetto astratto del loro trattato e catturare l'attenzione del lettore, fornendo poi una 'selva' di definizioni incomplete e avviando infine l'indagine che li porterà a presentare l'essenza universale dell'argutezza. Tutto questo per stupire e accattivare l'attenzione del lettore, così da 'tirarlo dentro' al vertiginoso e sfuggente discorso sull'arte delle argutezze.

Si ha poi la parte del trattato più corposa a livello teorico, in cui l'intelaiatura del libro – tra Gracián e Tesauro – diverge maggiormente. Andrea Battistini rileva nell'*Agudeza* «un'esposizione volutamente priva di unità e senza schemi scolastici», ossia «la scelta cosciente di un'esposizione che dinanzi a una materia mobile e fluida non può imprigionarla [...] entro una rigida griglia, ma descriverla caso per caso».¹⁴⁶ Si potrebbe parlare, piuttosto, di 'ordine caotico',¹⁴⁷ mediando un ossimoro di gusto barocco, vale a dire un raggruppamento della casistica in 'grappoli' concettuali disparati e abbastanza accidentali, fondati comunque su divisioni gerarchiche indicate al discorso III: distinte le argutezze naturali da quelle artificiali, ed escluse le prime dalla trattazione, Gracián esamina le varie tipologie di argutezze semplici (discorsi IV-L) e di argutezze composte (discorsi LI-LIX), aggiungendo poi una parte finale sullo stile (discorsi LX-LXII) e alcune pagine

MARINO, *Dicerie sacre*, cit. e l'anticipazione datane in *Le «Dicerie sacre» e la predicazione di primo Seicento*, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, a cura di Emilio Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 165-184. Pozzi minimizza con convinzione la novità mariniana (*Introduzione alle «Dicerie sacre»*, in MARINO, *Dicerie sacre e La strage de gl'innocenti*, cit., pp. 13-65, in part. p. 64); ma collegare Tesauro preferibilmente al Marino delle *Dicerie* non sembra essere impreciso, in quanto si è già vista l'importante influenza del secondo sul primo, proprio nell'ambito della predicazione, evidenziata dallo stesso Pozzi.

¹⁴⁴ Nota questo aspetto ERMINIA ARDISSINO a proposito del panegirico *La Nutrice* del 1629, dedicato a san Carlo Borromeo: «Il panegirico di Tesauro esce ormai dalla struttura classica, non ha *captatio benevolentiae* né *narratio*, né ovviamente *propositio*, *divisio*, *confermatio*, *confutatio*, ma è strutturato intorno ad un paragone portante *San Carlo* = *nutrice*, che viene sviluppato in tre momenti, secondo le caratteristiche attribuite al traslato» (*Predicare per san Carlo a Milano e dintorni*, in *Norma del clero, speranza del gregge: l'opera riformatrice di San Carlo tra centro e periferia della diocesi di Milano*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Milano, 21 maggio 2010, Rocca di Angera (VA), 22 maggio 2010, a cura di D. Zardin, F. Pagani, C.A. Pisoni, V. Cirio, Germignaga, Magazzino Storico Verbanese/La Compagnia de' Bindoni, 2015, pp. 51-72: 69). Cfr. dunque Z70, p. 507.

¹⁴⁵ E. BLANCO, *Introducción a GRACIÁN, Arte de ingenio*, cit., p. 35.

¹⁴⁶ ANDREA BATTISTINI, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 144.

¹⁴⁷ Ripendo ovviamente il titolo dal celebre saggio di LEO SPITZER, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, [Coni], 1945.

sull'analisi per mezzo delle cause (discorso LXIII).¹⁴⁸ Anche Tesauro fa riferimento, nei capitoli successivi, a quanto anticipato nell'ultimo paragrafo del cap. I, che vale la pena riportare per intero (Z70, p. 15), ma con idee e metodo distanti da quelli del gesuita spagnolo:

Hai tu già potuto conoscere in massa, industrioso lettore, che **ogni vaghezza oratoria, o lapidaria, o simbolica son piacevolissimi parti dell'ARGUTEZZA**, da niuno a bastanza conosciuta se non dal nostro autore [Aristotele], il qual sopra questa (sì come apresso vedrai) fabricò tutta la filosofia della rettorica et della poetica elocuzione: tal che niun precetto può cader nella mente di un consumato rettorico che tu nol trovi da quest'unico oracolo nostro, o espressamente insegnato, o bastantemente accennato dalle sue fonti. Or io, avendoti sin qui discoperto col suo lume alcun vestigio di **quest'argutezza madre et de' suoi parti, la ti verrò con la medesima scorta sì chiaramente dimostrando a parte a parte dalle sue vere et alte cagioni**, che tu abbi alla fine (se arai pazienza di leggere) di tutta l'arte *simbolica et lapidaria*, anzi di tutta la *elocuzione*, una teorica et intera et perfettissima conoscenza.

Si noti innanzi tutto, a livello retorico, la ripresa della metafora continuata 'argutezza = parto', che ora viene variata grazie al cambiamento del punto di vista in 'argutezza = madre', permettendo di cominciare la nuova sezione di ricerca delle cause, con uno spostamento dall'effetto (i componimenti arguti, figli della madre-argutezza) alla causa (l'ingegno, che partorisce l'argutezza-figlia) caratteristico dell'indagine aristotelica.¹⁴⁹ Guardando quindi allo sviluppo di questa nuova sezione, si può dire che, rispetto a Gracián,¹⁵⁰ Tesauro consideri la

¹⁴⁸ Ho applicato le suddivisioni suggerite da E. BLANCO (*Introducción*, cit., p. 34) all'*Agudeza* (1648), che presenta giusto qualche aggiunta e variazione ai capitoli principali rispetto all'*Arte de ingenio* (1642). Sull'organizzazione del libro, cfr. anche NANCY PALMER WARDROPPER, *El Discurso III de la "Agudeza y arte de ingenio" de Baltasar Gracián: "Variedad de la agudeza"*, in *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, Berlín/Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 569-574.

¹⁴⁹ Cfr. ARISTOTELE, *De anima*, II.2, 413a11-21: «Poiché da ciò che è confuso, e tuttavia più palese, deriva ciò che è chiaro e più noto razionalmente, bisogna tentare di riprendere da questo punto di vista la ricerca [...]. Difatti il discorso definitorio non deve mostrare soltanto il che, come fanno la maggior parte delle definizioni, ma deve includere e manifestare anche la causa» (trad. di G. Movia).

¹⁵⁰ Se si assume, con ROBERT PROCTOR contro Samuel Bethell, «the distinction that places Tesauro – as a theorist, at least – so far beyond Gracián, who was never able to distinguish formally the conceit from simple tropes» (*Emanuele Tesauro: A Theory of the Conceit*, «Modern Language Notes», LXXXVIII, 1973, 1, pp. 68-94), ossia la distinzione delle figure dell'ingegno in base all'operazione dell'intelletto che le produce e le interpreta (Z70, capp. VI-IX), allora la disposizione d'ordine del trattato diverrà ancor più significativa, perché tale «distinction» sarà il punto d'arrivo di tutta l'indagine primaria compiuta sull'argutezza-parto (fuor di metafora: sulle cause dell'argutezza), assente nel trattato di Gracián.

ricerca aristotelica delle cause come la prima e la più importate da affrontare, perché aiuta a definire l'essenza dell'oggetto del trattato;¹⁵¹ solo in un secondo momento sarà possibile trattare le singole arti e le applicazioni pratiche (secondo la metafora continuata: un ritorno al punto di vista dell'*argutezza-figlia*). Il rigore e la coerenza del sistema prospettato da Tesauro, forse perché smisurati e liberamente divaganti, sono stati generalmente trascurati dalla critica, che ha preferito soffermarsi sulle singole parti dell'opera, esaltandone via via i pregi e i difetti, o fornire un riassunto generale aderente ai temi generali, ma meno attento alle particolari articolazioni interne del trattato.¹⁵² Alcuni lettori antichi, invece, forse perché più sensibili alle tematiche discusse e al modo di discuterle, si mostrano pronti a elogiare proprio questo aspetto come un elemento di novità e importanza del *CA*. Annovero qualche esempio significativo, tralasciando i noti riferimenti in Meninni (1677)¹⁵³ e in Orsi (1704),¹⁵⁴ che assumono le idee critiche di Tesauro senza dilungarsi sul libro:

amongst the very many books of rhetorick, I have not seen any that **declares the differences and reasons of stiles and figures so exactly** as *Eman. Thesauro*. Out of him therefore for the

¹⁵¹ Cfr. ARISTOTELE, *Metaphysica*, A.1, 981a24-30: «noi riteniamo che il sapere e l'intendere siano propri più all'arte che all'esperienza, e giudichiamo coloro che posseggono l'arte più sapienti di coloro che posseggono la sola esperienza, in quanto siamo convinti che la sapienza, in ciascuno degli uomini, corrisponda al loro grado di conoscere. E, questo, perché i primi sanno la causa, mentre gli altri non la sanno. Gli empirici sanno il puro dato di fatto, ma non il perché di esso; invece gli altri conoscono il perché e la causa» (trad. di G. Reale).

¹⁵² Fa eccezione, in questo senso, la citata *Guida alla lettura* di Frare (vd. l'introduzione a questo capitolo), che però preferisce fornire un percorso puntuale dei capitoli piuttosto che uno sguardo d'insieme, come ho cercato di fare in queste pagine. Decisamente limitata è invece la sinossi fornita da Fulvio Pevere (*TNB*, pp. 78-81).

¹⁵³ Tra i vari riferimenti che compaiono nel *Ritratto del sonetto e della canzone* di FEDERIGO MENINNI del 1678 (ed. moderna a cura di Clizia Carminati, Lecce, Argo, 2002), i più interessanti sono nel cap. XIV (*Dell'arguzia*) del *Ritratto del sonetto* (p. 83), dove viene ricordata la suddivisione tesauriana in figure armoniche, patetiche e ingegnose, ma senza darle troppo peso, e nel cap. VIII (*Delle figure patetiche*) del *Ritratto della canzone* (p. 216), dove invece la suddivisione viene accolta e seguita.

¹⁵⁴ Tesauro, «inventor di nuove acutissime osservazioni nella materia appunto delle urbanità», secondo GIOVAN GIOSEFFO ORSI (*Considerazioni sopra un famoso libro francese intitolato 'La maniere de bien penser dans les ouvrages d'esprit'*, Bologna, Costantino Pisarri, 1703, p. 798), «scoperse egli (non può negarsi) nella dottrina d'Aristotele con sottilissimo avvedimento molte particolarità, alle quali non era per lo innanzi giunto l'occhio d'altri studiosi», pur rimproverandogli di non avere nella sua opera «annoverati tutti i vizzi, cui può esser sottoposta ogni [...] più distinta specie [di argutezza]», lasciandone perciò la fatica «per avventura all'altrui giudizio o all'altrui investigazione». Sulla polemica del letterato bolognese con il gesuita francese Dominique Bouhours, lettore e detrattore di Tesauro, cfr. FLORENCE VUILLEUMIER, *Le Père Dominique Bouhours face aux partisans de la Pointe (documents pour un procès en révision)*, in *Un classicisme ou des classicismes? Actes du colloque international organisé par le Centre de recherches sur les classicismes antiques et modernes, Université de Reims 5, 6 et 7 juin 1991*, sous la direction de Georges Forestier et Jean-Pierre Neraudau, Pau, Publications de l'Université, 1995, pp. 153-166 e CORRADO VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto: Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001.

greatest part, I have drawn this short scheme and prospect, whereby any, even meanly practised, capacities, may be able to discern and judge of what is well, and orator-like written or spoken; and consequently himself also to imitate the eloquentest authors (Obadiah Walker, 1673).¹⁵⁵

Neque vero exemplis modo juvit argute dicendi studiosos, sed ipsam argutiarum artem protulit, **primusque solide constituit, vestigia quaedam secutus Aristotelis**, quæ in eius Rhetoricis sagacissime deprehenderat (*Acta eruditorum*, 1698).¹⁵⁶

Le but du Chevalier Thesauro dans cet ouvrage est de faire connoître les sources d'un style vif, brillant, concis, ingenieux, figuré, qui presente à la fois plusieurs images différentes. Il s'est attaché à tirer les preceptes des livres de la *Rhetorique* et de la *Poétique* d'Aristote. Pour les exemples, ce sont des morceaux tirez des meilleurs auteurs grecs, latins et italiens. **Sa methode est d'examiner les différentes causes** qui forment cette manière vive et brillante de parler qu'il appelle *arguzia*. Les causes qu'il nomme *instrumentales* sont la voix, le caractere, le geste, la représentation. Il met au rang des causes efficientes Dieu, les esprits, les hommes, la nature et les animaux. Les figures sont, selon le Chevalier Thesauro, la cause formelle de l'espece d'éloquence qu'il veut faire connoître; **il entre dans un grand détail de toutes les figures de mot, surtout de la metaphore, qu'il distingue en plusieurs classes**. Ces reflexions sont suivies de theorèmes-pratiques pour apprendre à executer ce qu'il a enseigné dans les 29 [10 in B63-Z70] premiers chapitres (*Le Journal des sçavans*, 1715).¹⁵⁷

La sinossi fornita da quest'ultimo recensore, chiara e aderente al contenuto, aiuta a definire una visione d'insieme del libro. Appurato che gli indici di S54 e di B63 in questo caso aiutano ben poco,¹⁵⁸ è possibile individuare lo schema generale della trattazione raggruppando i diciannove capitoli di Z70 in due parti, una di indagine sull'essenza delle argutezze e una di trattazione delle arti argute, introdotte dal cap. I di presentazione e chiuse dalla paginetta finale. Ecco lo schema, per cui ho sfruttato le indicazioni che si leggono sul frontespizio di Z70:

¹⁵⁵ [OBADIAH WALKER], *Of Education, Especially of Young Gentlemen*, Oxon, At the Theater, 1673, p. 161.

¹⁵⁶ *Acta eruditorum, anno MDCXCVIII publicata*, Lipsiae, Prostant apud Joh. Grossii Haeredes & Joh. Thom. Fritschium, Typis Johannis Georgii, 1698, p. 255 (1° giugno 1698). La recensione è anonima.

¹⁵⁷ *Le Journal des Sçavans, pour l'année MDCCV*, Paris, Pierre Witte, 1715, p. 316. La recensione è anonima.

¹⁵⁸ Difetto già notato da FRARE, «Per istraforo di prospettiva», cit., p. 27.

1. Introduzione (cap. I).
2. Idea dell'arguta elocuzione, esaminata con le cause aristoteliche (capp. II-X).
3. Tutta l'arte oratoria, lapidaria e simbolica (capp. XI-XIX).
4. Conclusione (*Chindimento dell'opera*).

Il dislivello tra le due sezioni è marcato da alcune formule di transizione, alla fine del cap. X («Ora, ritornando alle argutezze per ridurle ad arte [...]», Z70, p. 548) e alla fine del cap. XII («Eccoti, ingegnoso lettore, come dalle otto fonti delle *figure ingegnose* [riferimento alla parte 2] **scende** quanto di arguto e concettoso traspare in ogni genere di orazione, a *viva voce* o per *iscritto*. Resta ch'io brevemente ti accenni come dalle stesse figure **nascono** le argutezze di tutti i simboli», ivi, p. 610; ho evidenziato i due diversi verbi che designano i due diversi punti di vista sulla metafora di base: 'argutezza-madre' e 'argutezza-figlia'). Si può notare, nella numerazione definitiva dell'opera, la volontà, da parte dell'autore, di suddividere il corpo della trattazione in due parti equilibrate da uno stesso numero di capitoli. Eppure, cosa attesa dal clima barocco in cui prende forma l'opera, la distribuzione della mole non è uniforme, né la suddivisione interna degli argomenti appare simmetrica. Il principio costitutivo del *CA* è infatti quello della diramazione, i cui ultimi rami possono, per un principio tutto secentesco di concrezione iperbolica, seguire una loro arte combinatoria, e alla fine di ogni 'albero' può tornare, seguendo quel movimento curvilineo tanto caro agli artisti coevi,¹⁵⁹ al punto di partenza, presentando un nuovo significato grazie al cambio del punto di vista. Sarebbe allora confermato quel principio di dualità, vuoi bifocale (Pozzi),¹⁶⁰ vuoi bimembre (Dámaso Alonso),¹⁶¹ per cui a capriccio ogni elemento può moltiplicarsi incontrando il suo contrario (Frare parla di «una continua compresenza tra due aspetti contraddittori»),¹⁶² in un aumento vertiginoso che non cede nulla allo

¹⁵⁹ Mi limito a rimandare alle prime pagine del cap. *Le arti sorelle*, in BATTISTINI, *Il Barocco*, cit., pp. 151-171.

¹⁶⁰ Cfr. i luoghi già ricordati della *Guida alla lettura* nell'*Adone* e dei *Preliminari a Marino* in *Alternatim*.

¹⁶¹ DÁMASO ALONSO, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, [trad. di Giorgio Cerboni Baiardi], Bologna, il Mulino, 1965 (ed. originale: *Poesía española: ensayo de metodos y limites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1957^s), in particolare i capitoli dedicati a Góngora e a Lope de Vega, da leggersi a partire dall'appendice sulla poesia petrarchesca.

¹⁶² «Il *Cannocchiale* mostra una continua compresenza di due aspetti contraddittori [...]. Questa caratteristica [...] si manifesta a molteplici [...] livelli, tanto da invitare a proporre l'ipotesi che essa costituisca una costante strutturale del *Cannocchiale aristotelico*» (FRARE, «Per istraforo di *perspettiva*», cit., p. 61). Nel corso del capitolo, Frare mostra poi esempi puntuali per la sua ipotesi. Nel capitolo successivo, il discorso verrà approfondito notando che alla base di questo metodo compositivo può essere posta la figura del pensiero nota come antitesi e sue complicazioni, come l'antimetatesi. Per un'inquadramento dell'antitesi nello stile di Tesauro, cfr. *infra*, cap. III.2.

scontato. E questo lo si è già visto con il cambio del punto di vista sulla metafora continuata del ‘panegirico’ introduttivo: di conseguenza, ogni capitolo tenderà, da un lato, a mantenere una sua autonomia, formando una sorta di nuovo ‘panegirico’, con il suo sviluppo interno, ‘orizzontale’ (questo giustifica anche l’uso della designazione ‘trattato’ in molti titoli dei capitoli);¹⁶³ dall’altro, di inserirsi nello sviluppo ‘verticale’ della sinossi aristotelica esposta, un vero e proprio percorso di conoscenza lungo il quale il lettore deve formare la sua nuova ‘perfetta’ conoscenza dell’argutezza.

Analizzando ora le due parti centrali (2 e 3), sarà dunque da verificare come lo schema della trattazione si concilia con lo sviluppo iperbolico e ‘centrifugo’ delle materie. Ciò che caratterizza la prima parte, quella più tormentata nella revisione, come si è visto, è la presenza di una griglia teorica solida: le cinque cause aristoteliche. Eppure, anche il lettore più disattento noterà che non c’è corrispondenza diretta tra cause e capitoli. Inoltre lo spazio dedicato ad ognuna di esse varia notevolmente. A queste difficoltà si aggiunge uno dei problemi più grossi che il lettore si trova ad affrontare nel *CA*: l’eterogeneità di un complicato sistema di sotto-capitoli e paragrafi di difficile classificazione gerarchica, grattacapo per il lettore e tanto più per l’editore moderno.¹⁶⁴ Farò qualche esempio. Se l’*Indice categorico* gode di paragrafo e titolo autonomo all’interno del cap. III sulle cause efficienti, lo sono anche le *Figure armoniche* all’interno del cap. V sulle cause formali, ma se il primo occupa solo 9 pagine, tra l’altro all’interno del sotto-capitolo intitolato *Arguzie umane*, il secondo ne ottiene ben 82 delle 85 totali. Che dire poi delle figure patetiche, che hanno invece un capitolo autonomo (IV), pur rientrando tra le cause formali (V), e di quelle ingegnose (VI), che vedono scorporate nei tre capitoli più lunghi del libro le loro metafore (VII, VIII, IX)? E lo stesso *Trattato delle metafore* (VII), il più lungo del libro, che sviluppa per oltre 170 pagine le otto specie di metafora semplice in sotto-capitoli ognuno dei quali dotato di titolo autonomo? Per mostrare con chiarezza il funzionamento complesso di questa struttura, ho dunque tentato di schematizzarne lo sviluppo della trattazione: per fare questo, ho mantenuto solo i sotto-capitoli che hanno un valore nello schema logico di base (in questo caso, ho indicato il numero di capitolo di afferenza tra parentesi), mentre ho tralasciato quelli che non sembrano avere statuti speciali (in questo caso, ho segnalato la loro assenza con i tre asterischi):

¹⁶³ Vd. Z70, capp. VII, *Trattato de’ concetti predicabili*, XII, XIII, XVI. Non a caso i ‘trattati’ si concentrano per la quasi totalità dopo la metà del libro, quando l’indagine propriamente aristotelica dell’essenza è già terminata.

¹⁶⁴ Anche questo punto è stato evidenziato da FRARE, «*Per istraforo di prospettiva*», cit., p. 27.

Tabella 2. Contenuto dei capp. II-X (Z70, pp. 15-548)

| | | | | |
|-------------------------|----------------------------|----------------------------------|---|--|
| Cause strumentali II | *** | | | |
| Cause efficienti III | *** | | | |
| Cause formali IV | Figure armoniche (IV) | | | |
| | Figure patetiche V | | | |
| | Figure ingegnose VI | Parole proprie (VI) | | |
| | | Parole pellegrine (VI) | | |
| | Parole metaforiche VII | Metafore semplici (VII) | <ol style="list-style-type: none"> 1. Proporzione 2. Attribuzione 3. Equivoco 4. Ipotiposi 5. Iperbole 6. Laconismo 7. Opposizione 8. Decezione | |
| | | Proposizioni metaforiche VIII | | |
| | Argomenti metaforici IX | *** | | |
| Cause finali X | | | | |
| Cause materiali X | | | | |

Si noti lo sviluppo ‘orizzontale’ (verso le specie particolari) della trattazione rispetto a quello ‘verticale’ (verso i generi di cause), crescente e intensificato nelle cause formali, quindi nella parte sulle metafore, che forniscono appunto le giuste ‘fonti’ per riconoscere e produrre le acutezze propriamente dette. Questa ‘deformazione’ ha le sue ragioni: mette in

evidenza e dedica il giusto spazio al cuore delle figure ingegnose, che permettono di cogliere le essenze (nel senso aristotelico) delle argutezze propriamente dette. Lo spostamento del centro concettuale verso la fine di questa prima parte (II, III, IV-V-VI/**VII**-VIII-IX/, X) informa inoltre di uno sviluppo centrifugo, o meglio volto a posizionare l'accumulo del cap. VII dal centro della prima parte al centro di tutto il libro. Il cap. III riproduce in scala minore questa struttura ad accrescimento,¹⁶⁵ moltiplicando le suddivisioni finché l'*Indice categorico*, come il *Trattato della metafora*, assume una sua preminenza tanto spaziale quanto concettuale e teorica. Si può dire che questa 'spazializzazione' abbia anche un valore mnemonico, perché il funzionamento dell'indice categorico e delle otto specie di metafora saranno quelli richiamati più di frequente nella seconda parte del *CA*.

Diversamente, la seconda parte del libro ha uno sviluppo quasi esclusivamente 'verticale', tranne che per lo spazio preso nel cap. XV per elencare le 'tesi' del trattato delle imprese. Anche l'equilibrio interno sembra piuttosto rispettato: la parte sulle 'arti simboliche' (accorpate in S54 nel cap. XIV), più abbondante rispetto a quella sulle 'arti oratorie e lapidarie' (il solo cap. XIII di S54) per il motivo che già molto spazio è stato dedicato alla formazione dei concetti (di parole) arguti nei capitoli precedenti, trova il perno centrale nell'importante *Trattato delle imprese*, che riunisce, come già accennato, parole e simboli. Ecco lo schema:

¹⁶⁵ Tra i pochi dopo Giovanni Pozzi e i suoi allievi, GIAN PIERO MARAGONI ha studiato il meccanismo di variazione del punto di vista (nel suo caso temporale, non logico) per quanto riguarda il poema barocco, applicandosi al *Conquisto di Granada* di Girolamo Graziani (1650), ora nel volumetto *L'onda e la spira*, Roma, Bulzoni, 1988. Sul possibile valore filosofico della variazione del punto di vista nella cultura barocca, cfr. GILLES DELEUZE, *La piega: Leibniz e il barocco*, nuova traduzione di Davide Tarizzo, Torino, Einaudi, 2004 (ed. originale: *Le pli: Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988). Altre indicazioni a riguardo si possono leggere nell'introduzione di MARZIO PIERI a *Il Barocco. Marino e la Poesia del Seicento*, scelta e introduzione dello stesso, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, pp. IX-XXVI.

Tabella 3. Contenuto dei capp. XI-XIX (Z70, pp. 548-739)

| | |
|--|--|
| (Arte oratoria e lapidaria) [S54: XIII] | Concetti arguti XI |
| | Ridicoli XII |
| | Iscrizioni argute XIII |
| (Arte simbolica) [S54: XIV] | Argutezze simboliche (in generale) XIV |
| | Imprese XV |
| | Emblemi XVI |
| | Riversi delle medaglie XVII |
| | Simboli in fatto XVIII |
| | Combinazioni dell'arte oratoria e lapidaria con la simbolica XIX |

In tutte le parti del *CA*, tuttavia, si possono notare elementi ricorrenti di simmetria, come c'era da aspettarsi: si tratta di 'esercizi' di scrittura, nella fattispecie di variazioni e divagazioni sul tema, che concludono di preferenza le varie sezioni del libro: delle 'code' esemplificative che portano a un livello pratico di letteratura quello che era stato teorizzato poco prima (anch'esso in forma letteraria, tuttavia, secondo una concezione del «texto como totalidad», notata da Mazzocchi,¹⁶⁶ che ha una specifica connotazione 'performativa', come si avrà modo di approfondire nei capitoli successivi). Si vedano la descrizione grottesca *De Pusione nano* a conclusione dell'*Indice categorico* (Z70, pp. 112-114), le imitazioni del *prata rident* a conclusione del cap. III (pp. 115-120), le variazioni patetiche sull'epigrafe

¹⁶⁶ MAZZOCCHI, *El Góngora de Gracián*, cit., p. 166

di Alessandro Magno a conclusione del cap. V (pp. 229-233), tutti i piccoli esercizi di bravura che si trovano in coda alle otto specie di metafore semplici, ecc., ma soprattutto gli abbozzi di otto prediche concettose che sostanziano il *Trattato de' concetti predicabili* (lunga aggiunta al cap. IX, simmetrica rispetto alle otto specie di metafore aggiunte al cap. VII, quasi per riflettere nella struttura del libro lo sviluppo logico della metafora di parole nel concetto entimematico) e nelle iscrizioni celesti che ornavano i quattro punti cardinali del giardino di Racconigi (inserzione al capitolo sugli emblemi, ampliamento e sviluppo del *Trattato delle imprese*). E si potrebbero scoprire tanti altri e più piccoli rimandi di giochi simmetrici, quasi sempre significativi per il cambiamento del punto di vista e per lo sviluppo inaspettato a un livello diverso di coinvolgimento del lettore (o meglio: delle sue facoltà intellettive); ma sarà compito di future indagini più particolareggiate, sia il loro scoprimento sia la loro interpretazione. Per ora basti l'aver dissodato il terreno e tracciato le linee guida per un chiaro inquadramento della struttura 'esorbitante' del libro in due parti significativamente connesse da un'unica *vis* speculativa ed espositiva.

Si può dire quindi, per concludere, che il *CA* ha una struttura di base fissa, bipartita, che segue il principio dello sviluppo logico dell'argomentazione, ma in modo non lineare né proporzionato: esso infatti ripresenta, variati a seconda del punto di vista, elementi ricorrenti lungo tutto il libro, comportando continui movimenti verso divagazioni o moltiplicazione del materiale. Sembra così richiamare quell'idea di «disarticolazione» che Pozzi ha individuato nell'*Adone* di Marino sul piano narrativo,¹⁶⁷ tra scheletro del mito e accumulo dei materiali digressivi, se non fosse che l'indagine oggetto del trattato, improntata sullo scheletro dell'argomentazione metafisica aristotelica, è ben chiara e diretta con ordine (un macro-ordine, che si perde facilmente di vista) al risultato, seppur frazionata e interrotta continuamente da esercizi, esempi e tratti divaganti.¹⁶⁸ La cura dedicata al perfezionamento della macro-struttura testimonia allora del valore letterario che Tesauro intendeva dare al suo trattato, costruendo un'opera molto peculiare che aderisse al meglio,

¹⁶⁷ *Poscritto 1988*, in MARINO, *L'Adone*, cit., vol. II, p. 892.

¹⁶⁸ Si rilegga, alla luce di queste nuove considerazioni, la recente presentazione dell'opera data da BISI, *Tesauro Emanuele*, nel *DBI*, cit., p. 469: «La struttura apparentemente sistematica del trattato, in cui a ogni enunciazione teorica seguono esempi di realizzazione pratica provenienti dalla tradizione letteraria latina e italiana, ma anche composti *ad hoc*, si rivela ben presto centrifuga, decettiva, in alcuni casi sproporzionata: a partire infatti dalla problematica centralità attribuita dal titolo all'argutezza, ma dalla trattazione alla metafora – non senza una loro sovrapposizione in corso d'opera – l'equilibrio del trattato oscilla fra due fuochi di volta in volta identificabili con le coppie dialettiche ingegno-intelletto da un lato e appetito-volontà dall'altro, ma anche tra i poli visione e invenzione e parola e immagine, tanto che la stampa stessa ha un forte impatto visivo sia per la varietà dei corpi sia per l'alternanza fra testo e schemi».

deformando all'occorrenza i modelli tramandati dalla tradizione, alla materia che intendeva esaminare e mettere in atto, se, appunto, 'idea' (nel titolo del libro) vale tanto 'modello teorico' quanto 'immagine del concetto'. E nel prossimo capitolo si vedrà nel dettaglio come, ancora nell'*inventio* e *dispositio* dell'opera, anche la sistemazione e il trattamento dei materiali a livello di micro-struttura cooperi a realizzare compiutamente questo progetto di dignificazione scientifica (nel senso aristotelico) e narrativa di un vasto, onnicomprensivo panegirico dell'argutezza.

CAPITOLO II

PER UNA LETTURA PIÙ APPROFONDATA

PREMESSA

Dopo aver trattato i problemi legati alla storia del testo, occorre ora affrontare la questione del reperimento delle fonti. Non si tratta di un elemento secondario,¹⁶⁹ perché l'«impiego illimitato di materiali di riporto»¹⁷⁰ è caratteristica evidente del trattato, tipica sì della prosa di età barocca, com'è noto, ma particolarmente insistita e variamente declinata nel *CA*. È per questa sua natura enciclopedica che il libro si presta, e si prestò soprattutto tra il XVII e il XVIII secolo, a essere sfruttato come «manuale normativo»,¹⁷¹ non solo dai «futuri predicatori», alla ricerca di nuove raccolte di concetti arguti e di indicazioni su come fabbricarne, ma anche dai precettori della nobiltà e dagli scrittori, tanto di corte quanto ecclesiastici.¹⁷² La prima parte di questo secondo capitolo (*Nella 'selva' delle citazioni*) sarà dedicata, dunque, a mappare le principali fonti sfruttate da Tesauro per la costituzione del suo testo, partendo dalle recenti acquisizioni della critica per proporre nuove indicazioni sugli autori espliciti e impliciti presenti nel *CA* e sulle modalità con cui essi vengono inseriti nella trattazione.

¹⁶⁹ Parlando delle fonti dell'*Agudeza* di Gracián, in un passo applicabile anche al *CA*, E. BLANCO scrive: «Difícilmente se podrá entender el tipo de agudeza que se esconde en [algunos] pasajes [...] si no se atiende al texto original al que se hace referencia» (*Introducción a GRACIÁN, Arte de ingenio*, cit., p. 70).

¹⁷⁰ Mutuo l'espressione da POZZI, che la riferisce all'*Adone* di Marino (*Poscritto 1988*, cit., p. 892).

¹⁷¹ BISI, *Tesauro Emanuele*, nel *DBI*, cit., p. 469.

¹⁷² Interessante, a questo proposito, la testimonianza del gesuita FRANCESCO ANTONIO ZACCARIA (1714-1795), che nella sua *Storia letteraria d'Italia* (lib. III, cap. IV; cito dall'edizione: Modena, eredi di Bartolomeo Soliani, 1755, pp. 690-691) scrive: «i soli Gesuiti tedeschi ammirarono l'opere di quell'autore? [...] [Tale argomento] non si proverà mai, anzi piuttosto tutto il contrario, comune agli altri ginnasj, e fino a quelli de' protestanti, essendo stata l'ammirazione verso quello scrittore». Sull'ampia diffusione dell'opera in Germania, si consideri che Vincent Placcius (Vincent Plakke, 1642-1699) scriveva il 6 aprile 1678 al filosofo Leibniz che al ginnasio di Hamburg, dove era professore di morale ed eloquenza, si possedeva un esemplare del *Cannocchiale aristotelico* (GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ, *Sämtliche Schriften und Briefe*, herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, II, *Philosophischer Briefwechsel*, herausg. von der Leibniz-Forschungsstelle der Universität Münster, vol. II, 1686-1694, Berlin, Akademie Verlag, 2009, p. 612, lettera 171).

Ma, come si è già visto, il *CA* ha un autore con cui istaura un rapporto privilegiato: Aristotele. Giovanni Pozzi notava, in un pionieristico articolo sullo stile dell'opera,¹⁷³ l'intreccio del «metodo aprioristico di tipo aristotelico-scolastico», che costituisce «un'ossatura logica rigorosa e tesa da un capo all'altro dell'opera», con il «metodo induttivo [...] che procede per osservazioni concrete su dei dati di fatto», operando su «una documentazione positiva»,¹⁷⁴ che determina una composizione «non omogenea» delle parti del libro. Si può dire dunque che, se numerosissime e varie fonti vanno a sostanziare il materiale 'positivo' del libro, l'Aristotele della *Retorica* e della *Poetica* (e, in misura minore, della logica e dell'etica) assume un ruolo a parte, sostanziando la componente ordinatrice ed espositiva dell'opera: per usare termini specifici della critica, il *corpus* aristotelico costituisce una sorta di ipotesto del *CA*, ossia un referente costante per l'autore durante la sua indagine. Sarà allora compito della seconda parte di questo capitolo (*Aristotele come prima guida*) identificare quale Aristotele leggesse Tesauro, quali idee filosofiche e poetiche gli interessassero, e soprattutto in che modo lo Stagirita venisse inserito come 'protagonista' dell'opera.

Eppure c'è un altro 'protagonista' che ruba la scena ad Aristotele, più discreto ma non meno presente nell'accompagnare il lettore attraverso la 'selva' delle citazioni argute: si tratta dell'autore medesimo, che fa sentire con forza la sua voce, creando un vero e proprio secondo piano narrativo che interseca quello espositivo ed enciclopedico da 'manuale'. Non solo il *CA* è, come ha ben visto Monica Bisi, «*mise en abîme* esso stesso del sapere che veicola»¹⁷⁵ (e le modalità con cui ottiene ciò si indagheranno nel terzo e ultimo capitolo), ma è pure *mise en abîme* dell'autore, o almeno della sua voce, come c'era da aspettarsi dopo i raffronti con il genere del panegirico 'teatrale' effettuati nel primo capitolo. L'ultima parte del secondo capitolo (*L'autore come seconda guida*) sarà dunque dedicata a indagare i modi con cui l'autore emerge per guidare il lettore dentro il proprio lavoro, mostrando un'omogeneità di richiami diretti che ordina, nella forma di un percorso formativo, la non omogeneità tra il

¹⁷³ P. GIOVANNI POZZI, *Note prelusive allo stile del «Cannocchiale Aristotelico»*, «Paragone letteratura», IV (1953), 46, pp. 25-39: 30.

¹⁷⁴ 'Positivo' qui vale «reale, concreto» (*GDLI*, vol. XIII, p. 1018), indicando ciò di cui si fa esperienza diretta, siano testi, immagini, fenomeni in generale.

¹⁷⁵ BISI, *Tesauro Emanuele* nel *DBI*, cit., p. 469. Si tenga in conto anche il contributo della medesima: «*Mise-en-abîme*» del dramma e abisso del linguaggio: l'allegoria tra ontologia e morale nelle tragedie di Emanuele Tesauro, in *Allegoria e teatro tra Cinque e Settecento: da principio compositivo a strumento esegetico*, a cura di Elisabetta Selmi e Enrico Zucchi, Bologna, Emil di Odoya, 2016, pp. 209-225.

materiale aristotelico e quello ‘positivo’ del trattato ravvisata da Pozzi,¹⁷⁶ assicurandone la tenuta di senso complessiva.

Due strumenti imprescindibili sono ora a disposizione degli studiosi, dopo le citate sollecitazioni di Frare (vd. *supra*, premessa al cap. I), per affrontare i raffinati e complessi meccanismi dell'*inventio* tesauriana qui esaminati. Il primo è l'*Indice delle fonti classiche de "Il canocchiale aristotelico"*, preparato da Dionigi Vottero nel 2000 per gli apparati che accompagnano la ristampa anastatica di Z70,¹⁷⁷ in cui sono rintracciate tutte le citazioni classiche dirette (comprese le bibliche e le patristiche) presenti nel *CA*; esso è preceduto da un'utile *Nota per la consultazione*,¹⁷⁸ che esplicita i criteri seguiti e i problemi che le citazioni di Tesauro suscitano, perché spesso deformate dalla memoria (se non dall'ingegno) dell'autore o dalla provenienza da fonte indiretta. Il secondo è l'inventario dei libri che si trovavano nella «camera» del Palazzo Vecchio Carignano di Torino,¹⁷⁹ «che serviva di sala e studio» a Tesauro, subito dopo la sua morte, trascritto e annotato da Marco Maggi nel 2001.¹⁸⁰ Si tratta di un manoscritto datato 6 aprile 1675 e inserito tra le carte dell'eredità dello scrittore, in cui vengono elencati in 187 voci i libri posseduti o prestati che dovevano essere rimessi alla biblioteca del principe di Savoia Carignano o in quella dei legittimi proprietari. Si tratta di uno strumento molto utile per comprendere e commentare il testo del *CA*, perché fornisce preziose indicazioni sulle edizioni e sugli autori moderni citati esplicitamente o implicitamente tra le pagine del libro, e altrimenti di difficile identificazione. Il fatto che

¹⁷⁶ I tre elementi si colgono già nella breve osservazione che si legge in ANDREA BATTISTINI ed EZIO RAIMONDI, *Le figure della retorica. Un storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1984, p. 170: «A complemento del Marino, che regola nella trama concreta della poesia le strategie verbali dello stupore e della meraviglia, il Tesauro sistema teoreticamente *i materiali letterari* entro una *griglia razionale*, in cui vengono previste perfino la sorpresa e l'anarchia, e *il loro sorridente dominio*» (corsivi miei).

¹⁷⁷ *EAP*, pp. 73-146.

¹⁷⁸ *Ivi*, pp. 63-72.

¹⁷⁹ Da non confondersi con l'attuale Palazzo Carignano, cominciato nel 1679 su progetto di Guarino Guarini. Il Palazzo Vecchio, «donato al Principe Tommaso dal padre Carlo Emanuele I, era situato in quell'angolo della piazza Castello, da cui oggi dirama la via Pietro Micca, in quella zona cioè che, nelle antiche piante, corrispondeva al cantone di San Gregorio, nel punto ove s'incrociavano le vie del Guardinfante e dell'Anello d'Oro. Ma più che un palazzo, c'informa lo Chevalley, era un aggregato di tre costruzioni diverse, probabilmente già verso la fine del secolo XVIII passato in proprietà della famiglia Perrone e demolito soltanto nell'800» (DAVIDE GIOVANNI CRAVERO, *Il Palazzo Carignano*, «Atti e rassegna tecnica della Società degli ingegneri e degli architetti in Torino», V, 1951, pp. 55-63).

¹⁸⁰ MARCO MAGGI, *La biblioteca del Tesauro. L'inventario del 1675, con un saggio di identificazione e un inedito*, «Lettere italiane», LIII (2001), 2, pp. 193-246 (la citazione dal testo è riportata *ivi*, p. 194). Il manoscritto di riferimento, come si legge nella *Nota* di Maggi, è conservato presso l'AST, Corte, Materie politiche per rapporto all'interno, Archivio Savoia-Carignano, cat. LIX. Eredità Tesauro, m. 1, fasc. 22, cc. 87v-98r.

l'inventario sia tardo di più di un ventennio rispetto alla composizione del libro non deve destare perplessità: come si è già visto, Tesauro frequentava la residenza dei Savoia Carignano stabilmente fin dal 1646, almeno; inoltre, gli scritti successivi alla pubblicazione di S54 saranno per la quasi totalità storici, per cui non risulterà arbitrario supporre che i titoli che interessano altre materie possano essere stati acquistati, o almeno sfruttati, in tempi precedenti. A questi strumenti va aggiunto infine un importante contributo di Malvina Fiorani del 2005,¹⁸¹ che identifica e discute per la prima volta le traduzioni aristoteliche sfruttate da Tesauro.

1. NELLA 'SELVA' DELLE CITAZIONI

A chi si approssimi per la prima volta alle pagine del *CA*, le citazioni risalteranno subito all'occhio per essere quasi tutte in carattere corsivo, incastonate nel testo come tessere di un mosaico o isolate da spazi bianchi in appositi paragrafi autonomi.¹⁸² La loro frequenza è impressionante: sfogliando il solo indice di Vottero, si contano circa da una a dieci citazioni a pagina. E questo riguarda solo le citazioni classiche: tutte quelle di autori moderni o di difficile identificazione, soprattutto quando sono implicite e bene amalgamate nel testo, rimangono escluse dal computo, e la loro quantità non è di certo trascurabile.¹⁸³ La presenza di tanto materiale è giustificata dall'intento dell'opera, che consiste nel fornire una rassegna la più ampia possibile di argutezze, secondo tutte le tipologie possibili. Per questo Tesauro ha selezionato e isolato i punti più arguti di quanto ha letto o visto o udito nella sua esperienza di raffinato uomo di lettere (si legga Z70, p. 9: «mi diedi ad esaminar con l'istess'ordigno aristotelico [ossia la struttura metafisica in generi e specie] tutto ciò che leggendo mi pareva degno del nome di ARGUTEZZA, per trarne con la OSSERVAZIONE un altro vestigio assai più certo. Et ogni cosa andai centuriando sotto questa bimembre et general divisione [in argutezze verbali e simboliche]»), ricollocandoli nella sua trattazione in vari e diversi modi, il più delle volte evidenziando, nella pagina, la

¹⁸¹ MALVINA FIORANI, *Aristotelismo e innovazione barocca nel concetto di ingegno del «Cannocchiale aristotelico» di Tesauro*, «Studi secenteschi», XLVI (2005), pp. 91-129.

¹⁸² Sulle peculiarità tipografiche del *CA*, confrontate con la prassi editoriale del Seicento, vd. *infra*, cap. III.1.

¹⁸³ Oltre ai riferimenti riscontrabili nelle note di Raimondi (*TNS*) e Pevero (*PNB*), bisogna segnalare le citazioni esplicite di Marino studiate da FRARE, in *Marino e Tesauro: antitesi, metafora e argutezza* (raccolto in «*Per istraforo di prospettiva*», cit., pp. 103-121) e in *Marino al Cannocchiale*, cit.

parola in cui si racchiude l'elemento ingegnoso con l'enfasi permessa dal carattere maiuscolo. Dopotutto, l'illustrazione allegorica posta come antiporta del libro, ampiamente analizzata dalla critica,¹⁸⁴ vuole significare anche questo: l'identificazione di piccoli ma importanti elementi sul corpo del testo (metaforicamente: le macchie sulla superficie del sole) grazie all'uso di un nuovo strumento di indagine (lo stesso libro, *Il Cannocchiale aristotelico*), poi elaborate in forme nuove dall'arte rappresentativa o descrittiva (le figure allegoriche di Poesia e Pittura).

Un'indicazione del metodo di selezione e riuso delle fonti Tesauro la fornisce verso la fine del terzo capitolo, mentre sta parlando delle modalità con cui l'intelletto umano produce le argutezze. Non è la «LETTURA» (che fornisce «intuiti al pensiero»,¹⁸⁵ per seguire una felice formula di Alessandro Manzoni), né l'«IMITAZIONE» (nel senso di variazione sul tema), né tantomeno la «PRATICA» e l'«INDICE CATEGORICO», che prescindono da fonti esterne; si tratta della «RIFLESSIONE», cioè la capacità di collegare cose viste o lette secondo somiglianza. Ecco il passo (Z70, p. 105):

Lascierò a te la tua parte di questo piacevolissimo studio, acciò che con più vivaci riflessi tu legghi un *Silio Italico*, un *Orazio*, un *Seneca*, et principalmente il *principe de' poeti* [Virgilio], che al pregio d'inarrivabile latinità aggiugne il peso d'impareggiabile autorità. Le quali *reflessioni anderai tu registrando nel tuo repertorio, come in magazzino dello ingegno, ora così sciolte et ora ordinate ad un soggetto solo.*¹⁸⁶

L'indicazione era già in conclusione della giovanile *Idea* (p. 116):

¹⁸⁴ Ne fornisce una descrizione dettagliata GIANCARLO CHIARLE, *Libro, letterati e società nel Piemonte del '600*, in *Seicentina. Tipografi e libri nel Piemonte del '600*, a cura di Walter Canavesio, Torino, Provincia, 1999, pp. 19-68: 41-44. Tra le varie interpretazioni dell'allegoria proposte, si ricordano quella filosofica di MERCEDES BLANCO, *El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de angudeza*, «Críticón», XLIII (1988), pp. 13-36; quella critica e pittorica di LINA BOLZONI, *Il «libro figurato» del Seicento: due esempi (Tesauro e Jacopone)*, in *I capricci di Proteo*, cit., pp. 479-506 e *Giochi di prospettiva sui testi: Galileo lettore di poesia*, «Galilaeana», IV (2007), pp. 157-175: 170-175; quella politica di ARENA, «*Omnis in unum*», cit.

¹⁸⁵ ALESSANDRO MANZONI, *Del romanzo storico*, II, com. 53, in Id., *Scritti letterari*, a cura di Carla Riccardi e Biancamaria Trevi, Milano, Mondadori, 1991 («Tutte le opere di Alessandro Manzoni», a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, vol. V, to. 3), p. 326. Qui Manzoni si riferisce alla «parola poetica», ma il discorso verte più in generale, e a uno sguardo più approfondito, sulla formazione dei «traslati».

¹⁸⁶ Indicazioni simili si leggono anche alle pp. 386 e 538 di Z70.

[più alto colpirà nel produrre imprese] chi leggendo poeti noterà loro similitudini, e in quelle osserverà quali parole servir possano per motto, **noterà in un libretto molti emistichi volgari o latini, contraposti armoniosi o brevi che si possano nelle occasioni accoppiar con le proprietà osservate.**

Sappiamo da varie testimonianze che si trattava in realtà di una pratica comune, codificata in ultimo dalla celebre lettera di Marino a Claudio Achillini che apre la *Sampogna* del 1620,¹⁸⁷ di cui vale la pena riportare il passo in questione perché mostra interessanti punti di contatto con quello di Tesauro:

Sappia tutto il mondo che infin dal primo di ch'io incominciai a studiar lettere, imparai sempre a leggere col rampino, tirando al mio proposito ciò ch'io ritrovava di buono, **notandolo nel mio Zibaldone et servendomene a suo tempo**, ché insomma questo è il frutto che si cava dalla lezione de' libri. Così fanno tutti i valenti uomini che scrivono; et chi così non fa, non può giamai, per mia stima, pervenire a capo di scrittura eccellente, perché la nostra memoria è debole et mancante, et senza questo aiuto di rado ci somministra perfettamente le cose vedute, quando l'opportunità il richiede. Vero è che **cotal repertorio ciascuno se l'ha a fare a suo capriccio et con quel metodo ordinarlo che può più facilmente improntargli le materie quando le cerca**. Gl'intelletti son diversi, et diversissimi gli umori degli uomini, onde ad uno piacerà tal cosa che dispiacerà ad un altro, et taluno sceglierà qualche sentenza d'un autore che da un altro sarà rifiutata.

Si tratta di un elemento importante della pratica dello scrittore che rispecchia al tempo stesso una determinata idea di poetica: la costruzione di «repertori»¹⁸⁸ di citazioni 'personalizzati' avviava già infatti, per la sua struttura, ad organizzare il materiale secondo campi semantici affini, sollecitando la «riflessione» che collega contesti diversi per mezzo di proprietà nascoste nelle singole parole.¹⁸⁹ Era un'abitudine che aveva comunque modelli

¹⁸⁷ MARINO, *La Sampogna*, cit., p. 51 (Lettera IV, *Il Cavalier Marino a Claudio Achillini*). Il panorama rinascimentale è su questo tema molto vasto e complesso; mi limito a rimandare all'utile rassegna di simili indicazioni alla lettura erudita, da Petrarca a Marino e oltre, nell'ottimo studio di JESÚS PONCE CÁRDENAS, *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, Paris, Éditions Hispaniques, 2016, pp. 17-73, che non si limita alla sola area ispanica. Cfr. anche MARTIN L. MCLAUGHLIN, *Literary Imitation in the Italian Renaissance. The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford, Clarendon press, 1995.

¹⁸⁸ La voce compare solo a partire dal secondo *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Venezia, Iacopo Sarzina, 1623, p. 686) con significato: «Indice, tavola, per la qual si può ritrovare».

¹⁸⁹ Sulla tendenza propria già del Marino della maturità a impiegare «i propri modelli secondo un preciso criterio di omologia di concetto, scegliendoli dunque nel momento dell'*inventio*», si è

ampiamente diffusi nelle biblioteche rinascimentali, come la *Polyanthea* del Mirabelli (1503¹), nelle sue molte versioni, le diverse *Officine* (1520¹) del Textor (Jean Tixier de Ravisi), il *Tesoro di concetti poetici* del Cisano (1610) o il monumentale *Parnassus poeticus* (1595) del Nomeseius (Nicolas Nomexy), citato esplicitamente da Tesauro (Z70, p. 99), a cui va aggiunto almeno il più recente *Giardino degli epiteti, traslati e aggiunti poetici italiani* (1648¹) dello Spada, per ricordare solo i più fortunati tra i poeti.¹⁹⁰ Nel *CA* si dichiara il debito nei confronti di questi repertori già pronti, ma sicuramente la sua composizione passa da un lavoro individuale di selezione e organizzazione dei ‘tasselli’ o ‘emblemi’, nel senso etimologico del termine (cfr. Cicerone, *De oratore*, III.171), che poteva servire già alla *dispositio* delle materie nel trattato maggiore.¹⁹¹ Infatti, a differenza dei numerosi florilegi, poliantee, selve di concetti, dizionari topologici, tesori poetici che affollavano le biblioteche di scrittori ed eruditi del Rinascimento, ordinati per la maggior parte secondo l’alfabeto o la tassonomia enciclopedica, il *CA* distribuisce i materiali di recupero secondo il filo di una riflessione unitaria, già indagata nel capitolo precedente, animata non solo da una peculiare «elección pedagógica»,¹⁹² che accomuna tra loro antichi e moderni, letteratura tragica e comica,

dilungata di recente la CARMINATI compiendo indagini mirate (*Tradizione, imitazione, modernità*, cit., in particolare pp. 97-99). Cfr. anche MARCO CORRADINI, *Forme dell’interstualità nel Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele*, pubblicato per la prima volta nel 2009 e poi raccolto in Id., *In terra di letteratura. Poesia e poetica di Giovan Battista Marino*, Lecce, Argo, 2012, pp. 15-68 (sulla questione, Corradini è tornato nell’introduzione allo stesso panegirico, in MARINO, *Panegirici*, cit., pp. 11-40). Occorre ricordare anche POZZI, che parlando dell’«impiego illimitato di materiali di riporto» in Marino, scrive: «Il suo occhio legge sotto l’involucro dei discorsi individuali, dei linguaggi letterari e degli stili personali i nuclei semantici essenziali. Li ripropone poi in formule che ne esauriscono la virtualità» (*Poscritto 1988*, in MARINO, *L’Adone*, cit., vol. II, p. 896).

¹⁹⁰ Cfr. almeno, su questi repertori, i classici contributi: PAOLO CHERCHI, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998; *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni, 1998; AMEDEO QUONDAM, *Strumenti dell’officina classicistica: ‘Polyanthea’ & Co.*, «Modern Philology», 101 (2003), pp. 316-336; *Petrarca in barocco. Cantieri petrarchistici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2004 (qui in particolare i contributi di Quondam e di Martini). Altri riferimenti bibliografici possono essere reperiti tra le pagine del più recente contributo sulla questione, il già ricordato libro della CARMINATI, *Tradizione, imitazione, modernità*, e nella recensione di FRANCO MINONZIO al libro di Cherchi, uscito in «Biblioteche oggi», 20 (2002), 1, pp. 72-75.

¹⁹¹ A prova di questo, è possibile ora fare riferimento al libretto *Propositiones de magno et parvo, quae omnibus rhetoricae persuasionibus generibus accomodantur* (Torino, Bartolomeo Zavatta, 1672), che ho attribuito in via ipotetica a Tesauro nel 2019 (CUTRÌ, *Considerazioni su un anonimo ‘Syllabus’ di retorica*, cit.): esso raccoglie centinaia di citazioni latine (da Omero a sant’Ignazio di Loyola) organizzate secondo i dettami dell’Indice categorico secondo, ossia tutti i luoghi che si riferiscono alla proprietà della grandezza suddivisi a seconda delle categorie aristoteliche. È probabile che si tratti di un testimone dei vari repertori che Tesauro aveva preparato e poi sfruttato per la composizione del *CA*.

¹⁹² Così MAZZOCCHI, *El Góngora de Gracián*, cit., p. 166. RAIMONDI nota, a proposito, che in alcuni luoghi del *CA* «il materiale raccolto è, per così dire, ancora grezzo, come esige del resto l’occasione

simboli e poesia, evidenziandone le caratteristiche ‘argute’, ma soprattutto da una certa omologia formale sugli aspetti delle argutezze indagate di volta in volta. Vale a dire che il criterio di selezione dei vari luoghi, la macro-proprietà che accomuna i repertori, è in primo luogo quello dichiarato nel primo capitolo del *CA*: «mi diedi ad examinar [...] tutto ciò che leggendo mi pareva degno del nome di ARGUTEZZA» (Z70, p. 9).¹⁹³ Tale criterio di ‘varietà’ è dunque lo stesso perseguito da Gracián nell’*Agudeza*,¹⁹⁴ ma la ‘selva’ di citazioni che ricopre le pagine del *CA* – più che una «antología» di «orientación moral» (Emilio Blanco)¹⁹⁵ o un’enciclopedia che segue «líneas y rumbos sinérgicos» (Karl-Ludwig Selig)¹⁹⁶ – è elemento amalgamato e sostanziale all’idea stessa del trattato: nella metafora del titolo, un ‘cannocchiale’ che considera «il mondo e il passato come un inventario di formule, come un museo di materie preziose e di prodigi analogici».¹⁹⁷ I gruppi eterogenei di citazioni sono dunque organizzati secondo la complessa architettura bipartita e ramificata del libro e secondo la tecnica del cambiamento dei punti di vista già messe in luce a livello di macro-struttura.¹⁹⁸ Non occorre soffermarsi, invece, sul fatto che la citazione può svolgere le due diverse funzioni di autorità teorica e di esempio pratico, perché mi sembra una suddivisione poco adatta per lo studio del testo, almeno quanto quella tra citazione esplicita e implicita.

pedagogica, e più che alla qualità, mira alla latitudine degli spunti suggeriti» (*Letteratura barocca*, cit., p. 97).

¹⁹³ Si trattava comunque di un esercizio praticato abitualmente nei collegi gesuiti, come si evince dalla *Ratio studiorum* del 1599: «phrases ex bonis oratoribus et poetis, seu graecas seu latinas, excerpere» (*Monumenta paedagogica Societatis Iesu*, cit., V, *Regulae professoris Rhetoricae*, p. 426).

¹⁹⁴ «Ho cercato il più possibile che gli esempi fossero vari, né tutti sacri, né tutti profani, alcuni gravi, altri comuni, proprio tenendo presente la diversità dei palati per i quali li ho approntati» (GRACIÁN, *Acutezza*, cit., *Al lettore*). Sull’uso delle fonti da parte di Gracián esistono numerosi studi in area ispanica, i più importanti dei quali sono segnalati in nota da E. BLANCO nell’*Introducción* citata all’*Arte de ingenio* (pp. 69-78).

¹⁹⁵ *Introducción* a GRACIÁN, *Arte de ingenio*, cit., p. 77.

¹⁹⁶ *La «Agudeza» y el arte de citar*, in *El mundo de Gracián: actas del Coloquio Internacional, Berlín 1988*, a cura di Sebastian Neumeister e Dietrich Briesemeister, Berlin, Colloquium Verlag, 1991, pp. 67-74, disponibile anche in rete, url: http://www.cervantesvirtual.com/portales/baltasar_gracian/obradorvisor/la-agudeza-y-el-arte-de-citar-0/html/023972dc-82b2-11df-acc7002185ce6064_2.html#I_0 [ultima consultazione: 25/09/2021].

¹⁹⁷ RAIMONDI, *Introduzione* a *TNB*, p. X.

¹⁹⁸ Come ammonisce ANDREA BATTISTINI, «per comprendere adeguatamente l’estetica barocca non basta seguirne i tanti fenomeni di frantumazione, perché altrimenti se ne trascura l’altra componente altrettanto cruciale, consistente nello sforzo, invero disperato, di ricomporre le fratture» (*Il molteplice e l’uno. La cultura barocca tra vocazione al disordine e ricerca dell’ordine*, «Intersezioni», XXII, 2002, 2, pp. 189-206: 195; riprende il problema EMILIO RUSSO, *Ordine barocco. Su alcune pagine di Bartoli e Marino*, in *Ordine. Atti del secondo Colloquio internazionale di Letteratura italiana*, a cura di Silvia Zoppi Garampì, Napoli, CUEN, 2008, pp. 207-224). In questo senso, il *CA* si colloca veramente tra i prodotti più importanti del suo periodo storico, anche a livello retorico (di *inventio* e *dispositio*), non solo teorico.

Farò ora un esempio di citazione ‘continuata’, ossia che si ripresenta in vari luoghi del *CA*, per mostrare con chiarezza come l'*inventio* e la *dispositio* dei tasselli autoriali e delle zone testuali che li contengono mostrano una peculiare tendenza ad aderire al contenuto che l'autore vuole esprimere, ossia il risalire ai meccanismi di formazione delle argutezze, seguendone poi le ramificazioni particolari. La citazione proviene dal *De oratore* di Cicerone (che poteva essere sfruttato, oltre che come manuale, anche come ‘repertorio’ di facezie), come esempio di un’antitesi di successo:

ut Servius ille Galba cum iudices L. Scribonio tribuno plebis ferret familiaris suos et dixisset Libo “quando tandem, Galba, de triclinio tuo exhibis?” “cum tu” inquit “de cubiculo alieno.”¹⁹⁹

L'indice curato da Vottero segnala che la citazione compare per ben sei volte nel *CA*, analizzata ogni volta da un diverso punto di vista. Nel cap. I (Z70, pp. 10-11), rientra in una rassegna sparsa (la prima delle due possibilità di comporre una rassegna consigliate ivi, p. 109) di «PROPOSIZIONI ARGUTE et FIGURATE» (ivi, p. 9), rappresentando la specie delle «RISPOSTE ARGUTE»; il tema generale in cui rientra è quello denunciato dal titolo del sotto-capitolo: *Prole dell'argutezza verbale et lapidaria*. La citazione torna nel cap. IV, tra le figure armoniche. Tesauro fa ancora riferimento alle «risposte pronte», ma in questo caso la rassegna è ordinata a un «soggetto» preciso, ossia la «CONTRAPOSIZIONE» (ivi, p. 129), che vale come «armonia nascente dalla contrarietà de' membretti», una delle proprietà che determinano l'armonia del periodo. In questo caso è l'omologia formale (cause formali delle argutezze...) a ordinare gli esempi, non la *varietas*. L'esempio ciceroniano torna tra le metafore semplici, ovviamente tra quelle di opposizione, come rappresentante delle «RISPOSTE per via di oppositi» (ivi, p. 456): ecco quindi che Tesauro mostra, a livello di *dispositio* della materia, come una risposta individuata come arguta già nel repertorio di partenza (cap. I), analizzata formalmente rivela una doppia natura armonica e ingegnosa, ossia interessa l'area percettiva e quella cognitiva dell'animo umano. Non solo. Perché l'argutezza propriamente detta richiede un ragionamento, reso solo in parte esplicito attraverso il concetto, ecco che la citazione torna per ben tre volte nel cap. IX sui concetti

¹⁹⁹ «Il famoso Servio Galba proponeva come giudici in una causa contro L. Scribonio, tribuno della plebe, dei suoi amici. Allora Libone gli disse: “Quando uscirai, o Galba dal tuo triclinio?” E Galba di rimando: “Quando tu uscirai dalla camera da letto altrui?”» (CICERONE, *De oratore*, II.263; segue testo e traduzione delle *Opere retoriche*, vol. I, a cura di Giuseppe Norcio, Torino, UTET, 1970, pp. 388-389).

arguti. Presentata prima in una rassegna sparsa di «CONCETTI ARGUTI» (ivi, p. 488), viene poi ricondotta a un tipo degli entimemi apparenti elencati da Aristotele nella *Rhetorica*²⁰⁰ (ivi, p. 491), quindi riconosciuta come un entimema urbano dove le due parti del ragionamento sono legate da un rapporto di adduzione o di riflessione²⁰¹ (ivi, p. 499). Si tratta, questo di Cicerone, di un caso particolare, s'intende, riconducibile a quella tendenza peculiare del *CA* allo sviluppo complesso dell'argomentazione secondo cambio del punto di vista su un unico oggetto (ossia del materiale 'positivo' di riuso) e poi del progressivo 'ingrandimento' dei suoi aspetti (continuando la metafora del cannocchiale). Eppure mostra chiaramente una tendenza generale a organizzare le numerose sottosezioni del libro, e i tasselli che le costituiscono, cambiando di volta in volta i criteri secondo un filo espositivo che ha la pretesa di essere unitario e vario allo stesso tempo. A livello pratico, questo è verificabile nella tendenza a inserire un *titulus* (in corsivo o in maiuscolo, di preferenza, nel corpo del testo) per ogni sotto-sezione che indica l'aspetto di volta in volta analizzato e che fa quindi da tema per il repertorio di citazioni dispiegato: esso apre di solito la sotto-sezione, poi il paragrafo, quindi talvolta le articolazioni minori all'interno di esso, come ho cercato mostrare negli esempi riportati.²⁰² Basta comunque aprire una qualsiasi pagina del *CA* per individuare subito questo espediente visivo, che si unisce alle tecniche della *dispositio* per contribuire a creare un 'movimento ordinato' all'interno del testo.

Tornando ora alla fase primaria del trattamento delle fonti, si può dire che, se Tesauro faceva sicuramente riferimento ai repertori già pronti e stampati in parte ricordati,²⁰³ come d'altronde tutti gli scrittori del suo tempo, questi gli indicavano tuttavia una strada importante da percorrere autonomamente nella sua opera, cioè quella dell'individuazione di *pointes* o passi brevi negli autori antichi e moderni da cui trarre e analizzare le acutezze nelle

²⁰⁰ *Rhetorica*, II.25, in particolare 1401a4-6, tipo di espressione concisa e antitetica che appare come entimema.

²⁰¹ Si tratta di termini provenienti dalla logica aristotelica e scolastica, che indicano per Tesauro un rapporto di precedenza causale (*adduzione*) o di implicazione (*riflessione*) reciproca tra le due parti di un ragionamento entimematico.

²⁰² Questo aspetto verrà approfondito *infra*, cap. III.2.

²⁰³ Nell'inventario della biblioteca ho individuato i seguenti titoli (MAGGI, *La biblioteca*, cit., indico tra parentesi i numeri di inventario): Alciati, *Emblemata* (154, 178); Botero, *Detti memorabili* (90); Cisano, *Tesoro di concetti poetici* (145, 177); Cotin, *Enigmes de ce temps* (140); Erasmo, *Adagia* (179); Nani Mirabelli, *Florilegius magnus, seu Polyanthea* (1, 3, 35); Rodrigues Eboresense, *Exemplorum memorabilium* (101); Textor (Tixier de Ravisi), *Officina* (80) e *Specimen Epithetorum* (110); Valeriano da Bolzano, *Hieroglyphica* (22, 171). Si aggiungano almeno il *Parnassus poeticus* del Nomesius (Nicolas Nomexy), citato in Z70, p. 99 e *Les Bigarrures* di Étienne Tabourot des Accords, raccolta di enigmi ed equivoci linguistici, citato ivi, p. 374. Per quanto riguarda i repertori sacri, ivi, p. 538, sono ricordati genericamente «tanti volumi spagnuoli» ordinati per «qualunque tema predicabile»; ne offre una breve rassegna esemplificativa POZZI, *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra*, cit., pp. 174-178.

loro varie forme. Ma non sempre il tassello erudito viene incastonato nel testo come corpo estraneo, con una indicazione esplicita dell'autorità e il rispetto per l'originale. La combinazione, l'analisi e le variazioni delle fonti nel testo rappresentano infatti elementi peculiari del *CA*, un trattato con sviluppo argomentativo e, si potrebbe aggiungere, narrativo molto elaborato, rispetto alle semplici 'selve' di autorità. Per studiare questo lavoro di Tesauro sul materiale di riporto, un lavoro insomma da scrittore, sarà utile ricorrere, ancora una volta, all'*Agudeza* di Gracián, in quanto precedente illustre con una storia critica più folta di quella del *CA*. Guardando ai problemi rilevati da Emilio Blanco²⁰⁴ nello discutere il passaggio dalla *lectio* all'*imitatio*,²⁰⁵ per usare termini della retorica classica, si può notare che l'unico espediente poco sfruttato da Tesauro sia (a) l'**occultamento**, ossia il glissare sul nome dell'autore e assimilare così la citazione al corpo del testo. Il fenomeno si presenta nelle citazioni autorevoli solo in alcuni casi di poeti contemporanei,²⁰⁶ e usualmente quando ci si trova di fronte a un aneddoto storico o mitologico, che per definizione non ha una fonte diretta, ma intermedia, di un compilatore o di un raccoglitore di qualche tipo. Questi casi, tuttavia, sono più vicini alla tipologia (e) dell'**oralità**, definita con più precisione da Mercedes Blanco 'risposta pronta',²⁰⁷ ossia tutta quella serie di apoftegmi e motti arguti che provenivano tanto da compilazioni classiche (talvolta ricordate da Tesauro), quanto da compilazioni moderne, senza dimenticare anche il sentito dire dell'esperienza personale e pubblica dell'autore (e, come si è già accennato nel capitolo precedente, alcune di esse vengono aggiunte in Z70, quando l'attività di storico impiegava ormai regolarmente lo scrittore). Esse vengono inserite con frequenza nel testo, molto spesso collocate a conclusione del paragrafo dopo la serie di citazioni autorevoli, con protagonisti storici noti o anonimi. Ad esempio, nel cap. VII, sotto-capitolo dedicato alle

²⁰⁴ *Introducción*, cit., pp. 71-76.

²⁰⁵ Cfr. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, X, 2 e HEINRICH LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, Hueber, 1973², §§1140-1144 (traduco §1140: «La *lectio* in quanto *exercitatio* ha una conseguenza per l'esercizio attivo dell'arte: l'*imitatio*»).

²⁰⁶ Cfr. ad esempio le citazioni di Z70, p. 445, dove sono presentati in forma anonima tre versi di poeti italiani, il primo di BATTISTA GUARINI (dal *Pastor fido*, I, I, 3-4) e il terzo di SCIPIONE DE' SIGNORI DELLA CELLA (sonetto *Come dal ciel notturno esce improvviso*, v. 5, in Id., *Rime*, Milano, Malatesta, 1609, p. 4); del secondo non sono riuscito a reperire la fonte. In altri casi, Tesauro cita dalle sue *Inscriptiones* senza rivendicarne la paternità; ciò accade talvolta anche per la poesia latina moderna, come nel caso del tetrastico amoroso di Z70, p. 454, tratto da un epigramma di FLAVIO GIUGNI, *In Himbrae Amore angustiae* (cfr. Id., *Centum Veneres, sive Lepores*, Florentiae, apud Volckmarum Timan, Germanum, 1603, p. 70, epigr. LXX).

²⁰⁷ MERCEDES BLANCO, *La retorsión ingeniosa o la agudeza como forma de diálogo*, «Críticón», 81-82 (2001), pp. 369-391, che prende spunto da GRACIÁN, *Agudeza*, cit., pp. 204-213, disc. XVIII, *De las prontas retorsiones* (nella redazione precedente, *Arte de ingenio*, cit., pp. 293-295, corrisponde al più breve disc. XXIX, *De los Conceptos por Retorsión*).

metafore di equivoco, il secondo paragrafo (Z70, pp. 365-366), che ha come tema «i *doppi sensi* sopra i *nomi propri delle persone*» (come già segnalato, la rubrica è enfaticizzata dal corsivo e dall'essere posta nella prima frase), inizia con uno tra i più ricorrenti equivoci autorevoli di tutto il *CA*, quello di Cicerone sullo «IUS VERRINUM»,²⁰⁸ e conclude la lunga rassegna con l'appaiamento di due 'risposte pronte', una dal mondo antico e una da quello moderno:

L'istesso dico del *nome de' popoli, città et provincie*; come allora che, ribellate le Gallie, Nerone prima scioperato incominciò mostrarsi alquanto sollicito, fu scritto per Roma: *Neronem GALLI excitarunt*.²⁰⁹ Et papa Paolo Secondo, levando a' Francesi la prefettura di Roma per darla agli Spagnuoli, disse: *GALLICUS morbus HISPANO medico est curandus*.²¹⁰

Ancora più interessante è il breve paragrafo successivo (ivi, p. 366), che mostra una variante di questo peculiare metodo di composizione: esso mantiene infatti le sole 'risposte pronte' appaiate, antica e moderna, senza fornire citazioni autorevoli.

Di qui gli equivochi sopra ' *nomi umani attribuiti ad altre cose*. Laonde, perché la tragedia di Augusto dal suo soggetto si chiamò *Aiace*, avendola esso dappoi cancellata con la spogna, dicea che *il suo ALACE dormiva dentro una spogna*.²¹¹ 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 et del cinghiale.

Il motto di papa Urbano VIII, detrattore del poema mariniano, rientra probabilmente nel novero di quegli apoftegmi orali che Tesauro poteva avere acquisito nella sua vita di letterato di corte e di frequentatore dell'accademia di Maurizio di Savoia, questi implicato, è noto, nelle vicende degli ultimi anni mariniani in Italia; se non si tratta, invece, di una

²⁰⁸ Cfr. CICERONE, *In C. Verrem orationes sex*, II.1.121. Si tratta di un equivoco generato dalla polisemia dell'espressione *ius verrinum*, che può significare sia «giustizia di Verre» sia «brodo di maiale». L'equivoco ricorre in Z70, pp. 11, 218, 285-286, 382, 488, 491, 494, 499, 545.

²⁰⁹ La fonte antica è SVETONIO, *De vita Caesarum lib. VI: Nero*, 45, 2.

²¹⁰ Il motto di papa Paolo II (1417-1471), che ha, come spesso in Tesauro, implicazioni storiche e politiche, poteva essere letto nella *Polyanthea* del 1624, sezione *Acute dictorum* (ed. Venetiis, apud Io[annis] Guerilium, p. 38), o tra gli *Apophthegmata Christianorum* di LAURENS BEYERLINCK (Antuerpiae, ex Officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum, 1608, p. 9). La fonte originaria è probabilmente il *Liber de vita Christi ac omnium pontificum* di Bartolomeo Platina (1421-1481), come segnalato da entrambi i compilatori.

²¹¹ La fonte antica è SVETONIO, *De vita Caesarum lib. II: Divus Augustus*, 85, 2.

trovata arguta dello stesso autore del *CA*, che prende le mosse da spunti mariniani.²¹² Quella della (b) **deformazione** della citazione è infatti espediente apprezzato da Tesauro, anche nel caso particolare in cui la deformazione è affidata alla bocca altrui, che è la tipologia definita da Emilio Blanco come (c) **procedimento prospettico** (o cambio del punto di vista). Si possono evidenziare due ragioni di questo lavoro di appropriazione sulla fonte. La prima risponde al solito intento pedagogico che anima il *CA*: rendere più immediatamente comprensibile l'argutezza, porla 'davanti agli occhi' evidenziandone gli elementi focali. Citando il commento di Ruperto di Deuz a *Gen. 3, 19* (Z70, p. 520),²¹³ ad esempio, Tesauro cambia *homo* in *peccator* e *praecellit* ('lo indicò') in *percellit* ('lo spaventò') per rafforzare e chiarificare il senso della Sacra Scrittura. La seconda ragione è suggerita da Robert Jammes nel suo studio sugli espedienti dell'*inventio* nelle *Soledades* di Góngora,²¹⁴ poema manifesto della poesia barocca: l'allusione colta contenuta nell'argutezza o la creazione di una nuova argutezza a partire da un passo noto, la cui elaborazione letteraria implica già lo sfruttamento dell'ingegno, non è altro che la manifestazione estrinseca (cioè a partire da materiali espliciti di riuso) del processo che porta intrinsecamente alla formazione

²¹² Un simile equivoco compare infatti tra le lettere di Marino. Cfr. la lettera 235 ad Antonio Bruni, del 15 marzo 1625: «quel destino, il quale perseguitò la vita del povero Adone, continua ad assassinarli con la vita l'onore; né stimo cosa in tutto conveniente che l'infelice, già morsicato da un porco selvatico, ora venga stroppiato da porci domestici» (MARINO, *Lettere*, cit., p. 425), che riprende lontanamente quanto scritto a Ottavio (o Santi?) Magnanini il 12 luglio 1619: «donar confetti a' porci» (lettera 128, ivi, p. 217), riferito al poema. Si aggiunga che TOMMASO STIGLIANI, in una replica inedita alla *Difesa dell'Adone* di Girolamo Aleandro, notava che il «conchetto del porco» Marino «il senti dire dal Padre Mostro [Niccolò Riccardi] per facezia, quando quello eletto alla correzzion del Poema, e vedutolo incorreggibile, disse di sé che gli dispiaceva di dovere essere contra Adone il secondo cinghiale» (Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 900, c. 35r; prendo la citazione da CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, cit., p. 267, che ricostruisce con dovizia di documenti la vicende dell'*Adone* in terra pontificia; devo la segnalazione all'autrice del libro, che ringrazio). Quest'ultima testimonianza farebbe propendere verso una diceria arguta variamente attribuita o ai revisori del poema o al papa, tra gli ambienti accademici e letterari, quasi una risposta per le rime al motto di Marino. A conferma di ciò, Federica Chiesa mi segnala che Stigliani sta qui probabilmente rispondendo all'Aleandro, che aveva accusato il suo avversario di avere «crudelmente lacerato il poema del Marino» come il cinghiale fece con Adone in un idillio di Teocrito (cfr. GIROLAMO ALEANDRO, *Difesa dell'Adone*, I, Venezia, Giacomo Scaglia, 1629, pp. 1-2).

²¹³ «*Ne malam mortem animæ suæ peccator nesciret* (dice Ruperto sopra questo passo) *et securus usque ad ultimum iudicii diluculum in suis voluptatibus dormiret: morte illum carnis percellit Deus, ut saltem eius instantis metu evigilet*». Cfr. RUPERTO DI DEUTZ, *In Genesim* III, 24, in *Patrologia Latina*, a cura di Jean-Paul Migne, Parisiis, 1841-1864, vol. 167, col. 311a.

²¹⁴ ROBERT JAMMES, *Introducción a LUIS DE GÓNGORA, Soledades*, a cura del medesimo, Madrid, Castalia, 2016 [1994¹], pp. 7-158: 119-120. Al peculiare metodo gongorino di allusione e reticenza rispetto a fonti erudite, dedica importanti pagine anche JESÚS PONCE CÁRDENAS, *Introducción a LUIS DE GÓNGORA, Fábula de Polifemo y Galatea*, a cura dello stesso, Madrid, Catedra, 2010, pp. 33-61, che valgono anche per studiare le poetiche del Barocco italiano.

di concetti (a partire da una combinazione logica di oggetti e proprietà osservati).²¹⁵ In Z70, p. 46, trattando delle argutezze formate dall'apporre motti ingegnosi a oggetti inanimati, Tesaurus mostra due modalità (quelle indicate sopra come b e c) di ornare orologi e altri strumenti per la misurazione del tempo. Ecco la prima, che segue la solita rubrica di inizio paragrafo (qui enfatizzata dal maiuscolo) che impone il tema a cui si adeguano i repertori:

Or quanto ho detto fin qui delle imagini, dillo tu, giudizioso lettore, di qualunque CORPO ARTEFATTO o NATURALE, che animato da un breve motto, di corpo mutolo divenga simbolo ragionante. Così un prezioso *oriuolo a polvere* divenne misterioso emblema con l'aggiunta di questo scritto: *NOS PULVIS, SEPULCRUM CLEPSYDRA*; però che da quella material machinetta misuratrice del tempo lo studioso imparava a conoscer le ore et a non perderle, considerando tutti li mortali quasi poca polve che, successivamente diffilando, in breve ora trabocca nella boccia del sepolcro.

Si tratta di una metafora largamente sfruttata nella lirica barocca per indicare la caducità umana,²¹⁶ che in questo caso unisce un tassello del Seneca morale²¹⁷ con il biblico: *Pulvis es, et in pulverem reverteris* (*Gen.* 3, 19), creando un concetto nuovo a partire dalla deformazione di luoghi autorevoli (inutile insistere sull'occultazione delle fonti, perché si trattava di passi talmente noti da essere pressoché alla portata di ogni lettore medio-colto). Nel dubbio che qui ci si trovi di fronte a una fonte intermedia taciuta, Tesaurus pone subito dopo un

²¹⁵ Partendo da alcune indicazioni di GRACIÁN (*Agudeza*, cit., pp. 392-402, disc. XXXIV, *De los conceptos por acomodación de verso antiguo, de algún texto o autoridad*, che corrisponde al disc. XXXIII dell'*Arte de ingenio*, anticipato significativamente, in questa redazione, dal capitolo dedicato ai «conceptos por alusión»), MERCEDES BLANCO analizza con precisione un meccanismo di accomodamento delle citazioni autorevoli alle esigenze del concetto poetico o arguto, nel suo contributo *Ingenio y autoridad en la cita conceptista*, in *La recepción del texto literario. Coloquio Casa de Velázquez-Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza, Jaca, abril de 1986*, coord. por Jean Pierre Etievre, Leonardo Romero Tobar, 1988, pp. 105-116. A questo rimando per approfondire le indicazioni di Jammes, limitate al solo campo dell'*inventio* poetica.

²¹⁶ Tra i tanti esempi che si potrebbero addurre, mi limiterò al noto e calzante sonetto di CIRO DA PERS, *Orologio da polvere*, vv. 5-6: «La cuna addita l'un, l'altro il ferètro, / di que' duo vetri che congiunti stanno» (cito da *Marino e i marinisti*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, p. 935). Numerosi ormai i contributi della critica sul tema; mi limito a segnalare l'intervento recente di MARIA DI MARO, «*Orologi da ruote, da polve e da sole*»: *le rappresentazioni poetiche del sentimento del tempo barocco*, in *Tempo. Tra esattezza e infinito. Atti del IX Convegno Interdisciplinare dei Dottorandi e Dottori di Ricerca*, a cura di Tiziano Gasbarro e Danilo Testo, Roma, UniverItalia, 2019, vol. II, pp. 77-92.

²¹⁷ Cfr. SENECA, *Epistulae morales ad Lucilium*, 24.20: «*Quemadmodum clepsydrum non extremum stilicidium exhaurit sed quidquid ante defluxit, sic ultima hora qua esse desinimus non sola mortem facit sed sola consummat; tunc ad illam pervenimus, sed diu venimus*».

componimento rivendicato come sua produzione,²¹⁸ per poi concludere il paragrafo con un mirabile esempio di procedimento prospettico sull'autorità, biblica in questo caso (*Matth.* 25, 13), che porta alla creazione di un nuovo concetto arguto, continuato (con un nuovo cambio prospettico) grazie alla metafora *notte = morte* e *sera = vecchiaia* nella spiegazione finale:

Ma un più faceto spirito, ricercato da un astronomo poco informato degli astri di applicare alcun detto morale ad un suo *oriuolo a sole*, avvedutosi le righe orarie non esser troppo astronomicamente tirate, fecevi scrivere: *NESCIT DIEM, NEQUE HORAM*; quasi quel fosse l'oriuol della morte, che sovente fa notte avanti sera. Onde dalla sciocchezza cavò prudenza.

Rimane infine l'ultimo espediente individuato da Emilio Blanco, (d) la **citazione di uno stesso passaggio in luoghi diversi** del trattato, di cui si è già parlato a proposito del motto di Cicerone e che risponde a un più vasto meccanismo dei cambi di punti di vista che funziona a un livello verticale di macro-struttura del *CA* (vd. *supra*, cap. I.3).

Quelli esaminati (a, b, c, d, e) sono, in definitiva, tutti tecniche ed espedienti volti a mostrare sul piano della pratica scrittoria ciò che Tesauro sta formulando su quello teorico e concettuale: la formazione delle argutezze, che può prendere le mosse dall'*imitatio*, dalla forma più aderente all'originale alla più libera interpretazione e deformazione. I repertori si organizzano nei singoli paragrafi, in alcuni luoghi in una forma più aderente alle compilazioni erudite e agli indici di consultazione dei manuali, in altri in una forma più libera e composita, in cui la *variatio* delle fonti e dei modi di riportarle allude già alla maniera di esercitare l'ingegno nel riconoscimento e nella produzione delle argutezze, che è poi fine ed essenza del *CA*. In entrambi i casi, si riscontra una tendenza tipica della letteratura barocca tutta, ossia quel peculiare enciclopedismo che «non si limita a conservare il sapere, ma lo organizza per renderlo più funzionale, con l'intenzione di trasmetterlo»,²¹⁹

²¹⁸ «Et sopra un *oriuolo a sole*, che avendo lo stilo in guisa di saetta, in simil guisa gittava l'ombra, sovviemmi aver dettato questo distico: *Hac, licet exili, nulla est lethalior umbra, nam quicquid fugiens attingit, interiit*» (Z70, pp. 46-47). Ancora una volta, sembra significativo ricordare un sonetto di CIRO DA PERS, *Orologio da sole*, vv. 9-11: «Saette son, ch'avventa arco di Morte, / quelle linee ch'io miro; e 'n van riparo / di temprà oppongo adamantina e forte» (*Marino e i marinisti*, cit., p. 937).

²¹⁹ BATTISTINI, *Il Barocco*, cit., p. 75.

acquistando così una funzione «apologetica»,²²⁰ ma anche con l'intenzione di fornire indicazioni di poetica, nel senso di produzione del nuovo.²²¹

E si potrebbero confrontare queste considerazioni, riguardanti il *CA*, con gli espedienti del Tesauro scrittore, rintracciati da Federico Corradi nel lavoro di traduzione delle *Fables d'Ésope* di Jean Baudoin (a sua volta fonte intermedia) nella *Politica di Esopo Frigio* del 1646,²²² per non dover ricorrere ai numerosi studi sull'intertestualità delle tragedie 'tirate' da Seneca,²²³ ma si uscirebbe forse dal contesto più ristretto affrontato in questo capitolo. Mi limiterò solo a ricordare un magistrale passo del *CA*, in cui l'autore mostra in concreto il processo di appropriazione e trasformazione della fonte letteraria. Trattando delle metafore di laconismo, Tesauro esamina un passo della sticomitia tra Fedra e la nutrice nell'*Hyppolitus* (o *Phaedra*) di Seneca, per dimostrare che «qua mirano tutti quei tratti frizzanti de' dialogismi, che con due parole alludono a profondi pensieri o preteriti avvenimenti» (Z70, p. 439). In questa pagina, vengono collocati i versi di Seneca (non tutti, però) affiancati da un'esplicazione del sotteso arguto, che fa riferimento all'antefatto mitologico della tragedia. La cosa interessante è notare come nella tragedia *Ippolito*, composta e rappresentata (forse) intorno al 1641, stampata per la prima volta nel 1661, Tesauro presenti una traduzione fedele di questo passo, nell'atto primo, scena terza.²²⁴ I piccoli scarti dall'originale sono però

²²⁰ Ivi, p. 79. Apologetica nel senso che l'autore piega la forma e il significato della citazione erudita alle esigenze (e a supporto) del suo tema, creandosi, di fatto, un repertorio di autorità e di esempi.

²²¹ Su come il Marino della maturità sfrutti con abilità questa possibilità poetica si è dilungata la CARMINATI, nel già ricordato *Tradizione, imitazione, modernità*, pp. 19-20, fornendo un'originale interpretazione di un passo della già citata lettera mariniana ad Antonio Bruni: «risuscita l'originaria libertà della *mimesis*, intesa nell'antichità, come si è detto, non come copia fedele dal vero ma etimologicamente come *rappresentazione, ri-messa in opera, creazione* di un'autonoma strategia di senso, di un'espressione estetica autonoma. L'imitazione diventa un congegno di modernità, in termini di autonomia dell'arte e di fortuna presso i lettori contemporanei» (per la lettera in questione, cfr. MARINO, *Lettere*, cit., pp. 424-425).

²²² L'interessante saggio, trascurato dalla critica specialista, è pubblicato con titolo *Le double fond du langage. Enjeux rhétoriques de La Politique di Esopo frigio d'Emanuele Tesauro* in «Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine», 26 (2015), pp. 87-96, in rete, url: www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_2015_num_26_1_1260 [ultima consultazione: 25/09/2021].

²²³ Si segnalano almeno: BEATRICE ARBORIO MELLA, *Le tragedie Edipo e Ippolito di Emanuele Tesauro*, Tesi di laurea presentata al prof. Claudio Scarpati, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1991; FRARE, *Retorica e verità* (vd. la nota successiva); FRANCO CAVIGLIA, *Il sogno di Antigone: le Phoenissae di Seneca e l'Edipo di Emanuele Tesauro*, «Aevuum Antiquum», n.s., 1 (2001), pp. 331-348; LAURA BARTOLOTTA, *L'eredità senecana nell'Ippolito di Emanuele Tesauro*, «Pan», XXIII (2005), pp. 361-372.

²²⁴ Cfr. TESAURO, *Ippolito*, introduzione, testo critico e note a cura di Stella Castellaneta, Lecce-Rovato (BS), Pensa MultiMedia, 2012, p. 220. La versione manoscritta del testo, ivi, pp. 124-125, non presenta varianti significative rispetto al testo a stampa, da me seguito. Dei rapporti tra la versione di Seneca e quella di Tesauro ha già discusso, soprattutto a livello di struttura,

indizi importanti di come il lavoro presentato nel *CA*, di identificazione ed esplicitazione delle argutezze dell'autorità, inviti già a un'*imitatio* originale. Si guardi alla tabella che segue, in cui ho, nella prima colonna, riportato i versi di Seneca, nella seconda segnalato quelli ripresi nel *CA*, accompagnandoli dalla spiegazione datane da Tesauro, nella terza riportato i versi dell'*Ippolito* corrispondenti: dopo avere notato una semplificazione da parte di Tesauro dei densi concetti senecani, prediligendo un lavoro di ornamento degli aspetti 'armonici' del verso, andrà messa in luce la sapiente amplificazione del gioco di botta e risposta fondato sull'antitesi, per cui Tesauro aggiunge opposizioni di una sola parola assenti in Seneca (togliendone poi in conclusione due battute, forse troppo intricate), proseguendo il gioco di metafore laconiche di una sola parola inserito nel *CA*.

| | | |
|---|------------------|---|
| Seneca, <i>Phaedra</i> , vv. 439-445 | Z70, pp. 439-440 | Tesauro, <i>Ippolito</i> , p. 220 (vv. 483-499) |
| Ph. Precibus haud vinci potest? | – | F. [...] co' prieghi si piega ogni rigore? |
| Nut. Ferus est. | > (1) | N. Egli è fiero. |
| Ph. Amore didicimus vinci ferus. | > (2) | F. Le fiere Amor ferisce. |
| Nut. Fugiet. | > (3) | N. Fuggirà. |
| Ph. Per ipsa maria si fugiat, sequar. | > (4) | F. Seguirò. |
| – | – | N. T'odia. |
| – | – | F. Et io l'amo. |
| – | – | N. Ricuserà. |
| – | – | F. Comanderò. |
| Nut. Patris memento. | > (5) | N. Sovvienti / di qual padre se' nata. |
| Ph. Meminimus matris simul. | > (6) | F. E di qual madre.... |
| Nut. Genus omne profugit. | – | N. Costui non ama prole. |
| Ph. Paelicis careo metu. | – | F. E di celarla son mille vie. |
| Nut. Aderit maritus. | > (7) | N. Verrà il marito. |
| Ph. Nempe Pirithoi comes? | > (8) | F. Allora / che torneran gli estinti. |
| Nut. Aderitque genitor. | > (9) | – |
| Ph. Mitis Ariadnae pater. | > (10) | – |
| | | |
| (1) <i>Egli è figliuolo di un'Amazona fiera, né sente altro amor che delle fiere.</i> | | |

PIERANTONIO FRARE in *Retorica e verità. Le tragedie di Emanuele Tesauro*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998, pp. 149-190.

- (2) *L'istesso Teseo suo padre, che tanto odiava le donne, pur dall'amor fu vinto.*
- (3) *Ei fuggirà te, come il padre fuggì Arianna.*
- (4) *Se Arianna non ebbe core di gittarsi al mare per raggiunger Teseo, l'avrò ben'io.*
- (5) *Sovvengati che Minosse tuo padre è il rigoroso giudice dell'inferno.*
- (6) *Maggior esempio mi diè mia madre Pasifae: però che, s'io amo un figliastro, ella amò un toro.*
- (8) *Tanto tem'io ch'ei ritorni, quanto Piritoo col qual è sceso colà giù, onde niun ritorna già mai.*
- (9) *Almen déi temer non ti colga il tuo padre Minosse.*
- (10) *S'egli ha sofferto l'incesto di Arianna mia sorella, ancor soffrirà il mio.*

Il tutto risulterà ancora più interessante se si guarda all'altra grande trasposizione secentesca della tragedia, la *Phèdre* di Racine (1677), che rielabora liberamente la sticomitia senecana,²²⁵ ma lo fa nell'altro modo proposto dal Tesauro del *CA*: non l'imitazione, seppur deformata, dei versi senecani, con le medesime metafore di laconismo tradotte, condensate e semplificate, ma l'uso delle spiegazioni dei sottesi mitologici (perifrasi), molto vicine a quelle date da Tesauro, amalgamate in un dialogo più lungo e che vuole occultare, spostandone i fuochi tematici, l'originale.

| | |
|-----------|--|
| <i>CA</i> | Racine, <i>Phèdre</i> (acte I, scène III) |
| (1) | (Oenone, vv. 203-204) À ce fier ennemi de vous, de votre sang, Ce fils qu'une Amazone a porté dans son flanc , |
| (6) | (Phèdre, vv. 249-250) Ô haine de Vénus! Ô fatale colère! Dans quels égarements l'amour jeta ma mère! |
| (4) | (Phèdre, vv. 253-254) Ariane, ma soeur! De quel amour blessée, Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissé? |

²²⁵ Testo di riferimento: JEAN RACINE, *Oeuvres complètes*, I, *Théâtre. Poésie*, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris, Gallimard, 1999. Se è ipotizzabile la lettura dell'*Ippolito* di Tesauro da parte di Racine, secondo ANDRÉ STEGMANN (*Les Métamorphoses de Phèdre*, in *Actes du I^{er} Congrès International Racinien. Uzès, 7-10 septembre 1961*, Uzès, [s.e.], 1962, pp. 43-52), a cui aggiunge alcuni elementi FRARE, *Retorica e verità*, cit., pp. 160-163, è possibile pensare anche a una lettura del *CA*, già noto in Francia grazie agli scritti di Ménestrier.

Questo meccanismo di esplicitazione dei concetti occulti, che ha alla base un procedimento metaforico, secondo Tesauro, ed è quindi ingegnoso, e che diventa un'alternativa valida all'imitazione puntuale dei concetti autorevoli, trova un'esemplificazione più precipua, forse, in un altro riferimento alle tragedie senecane, inserito tra le metafore di equivoco (Z70, p. 391):

Ancor di questo luogo esce l'acutezza che *muta il concetto di colui che parla col soggiungere alcuna cosa differente*. Nel qual genere argutissimo fu in Seneca il ripicco di Elettra, cui l'adultera madre, che l'avea colta sola in istrada, avendo detto: *Quid esse putet virginem*, soggiunse subito: *Gnatam tuam?*²²⁶ Con la quale aggiunta mutò il detto della madre, continuandolo in questo senso: *Quis putet adultera filiam esse virginem?*, dove il concetto della madre era questo: *Quis putet esse virginem, qua catus publicos colit?*

Altro elemento da notare qui, dopo quello già esaminato della trasformazione pellegrina dell'autorità attraverso l'interpretazione, è che, rispetto alle edizioni oggi di riferimento, il testo dell'*Agamemno* di Seneca presenta due differenze rispetto alla citazione di Tesauro: *putet* in luogo di *credet* e *natam* in luogo di *gnatam*. Se la prima variante è ascrivibile a un intervento dell'autore, volontario o involontario, la seconda compare però nelle edizioni antiche del testo, e può essere utile a identificare la versione che Tesauro leggeva.²²⁷

Questa osservazione finale mi è utile per tornare, da ultimo, a quanto lasciato da parte nella trattazione del lavoro di Tesauro sul materiale di riporto, a cui ho dedicato già ampio spazio. Anche le citazioni più esplicite, infatti, introdotte dal nome dell'autore o dell'opera, e più aderenti all'originale, che sono casi frequenti nel *CA*, creano alcune difficoltà per il lettore e il critico che meritano di essere affrontate. Riguardo agli *auctores* classici, Vottero osserva che «per un accertamento rigoroso e inoppugnabile di tutti i passi occorrerebbe individuare preliminarmente le edizioni e – per il greco – le traduzioni di cui il Tesauro si servì, e su quelle effettuare i controlli».²²⁸ Anche le difficoltà legate ai moderni non sono da

²²⁶ SENECA, *Agamemno*, vv. 955-956.

²²⁷ Secondo l'apparato critico dell'edizione teubneriana (L. ANNAEI SENECAE, *Tragoediae*, recenserunt Rudolf Peiper et Gustavus Richter, Peiperi subsidiis instructus, denuo edendas curavit Gustavus Richter, Lipsiae, Teubner, 1902, p. 276), la variante *gnatam* è del codice A(τ), della famiglia A, sulla quale erano fondate quasi esclusivamente tutte le «edizioni di età umanistica», derivate dalla *princeps* ferrarese del 1484 (cfr. la nota bibliografica in SENECA, *Tragedie*, a cura di Gian Carlo Giardina e Rita Cuccioli Melloni, Torino, UTET, 2009 [1987¹], p. 21). Il *Corpus omnium veterum poetarum Latinorum* (vol. I, p. 1309; per l'edizione di riferimento vd. *infra*), presenta infatti la variante *gnatam*, ma non *credet*, da considerarsi trasposizione mnemonica di Tesauro.

²²⁸ Nota per la consultazione degli indici delle fonti classiche, cit., p. 64.

meno, essendo il più delle volte tutt'altro che sicura l'individuazione della giusta edizione. Cecherò ora di dare nuove coordinate per aiutare a dirimere queste difficoltà.

Prima di tutto occorre fare il punto sulle biblioteche a cui Tesauo poteva avere accesso. Negli anni giovanili, i due luoghi librari più frequentati sono di certo la biblioteca paterna e quella dei collegi gesuiti. Della prima si è già accennato, facendo riferimento all'inventario di Palazzo Tesauo a Fossano del 1° febbraio 1622, a cui andrebbero aggiunte anche notizie sulla biblioteca dell'avo paterno Antonino Tesauo, se fossero disponibili.²²⁹ Anche delle biblioteche dei gesuiti, in particolare quelle di Brera e di Torino, e dei libri che vi circolavano, si è già accennato, facendo riferimento alle ricerche di Mario Zanardi; si aggiunga solo che nell'inventario del 1675 compaiono anche alcuni libri «de' molto reverendi Padri Giesuiti» di Torino, ottenuti da Tesauo dopo l'uscita dall'ordine (1635) per servire al suo lavoro di storico.²³⁰ Passano sicuramente tra le mani del Tesauo gesuita anche manoscritti di letterati di corte, come Marino,²³¹ e le 'selve' dei predicatori, utili per

²²⁹ Sembra che Tesauo conservasse intatta la biblioteca del nonno paterno, se si interpreta correttamente un passo del suo testamento del 23 dicembre 1671 riportato da DERVIEUX: «al suo nipote Conte di Cervere Ludovico Muratore [lascia] la libreria *del suo avo*, ordinando che resti indivisa» (*Emanuele Tesauo 1592-1675*, cit., p. 9, corsivi miei; la data del testamento è erroneamente segnata come «1761»). Da questa notizia sembra inoltre che questa fosse distinta da quella del padre e che forse provenisse dal palazzo dei Tesauo a Torino, che era stato ereditato da Gaspare Antonio Tesauo, fratello di Alessandro, con atto del 1612 (cfr. FERRARO, *Alessandro Tesauo 1558-1621*, cit., p. 30 e anche la voce *Tesauo, Gaspare Antonio* di PAOLO CASANA nel *DBI*, vol. 95, 2019, pp. 471-473).

²³⁰ Cfr. MAGGI, *La biblioteca*, cit., p. 234. Dei quattro volumi inventariati, sul *De regno Italiae* di Sigonio si leggono indicazioni che si riferiscono a una revisione del 1639 del catalogo del collegio (vd. la nota 168 di Maggi).

²³¹ Oltre alle notizie biografiche già ricordate nel primo capitolo, occorrerà menzionare una certa «cassa» conservata presso la casa di Lodovico Tesauo richiesta più volte da Marino durante il soggiorno parigino e custodita gelosamente dal torinese (ne accenna FRARE in *Marino al Cannocchiale*, cit., p. 97 e nota). La cassa doveva contenere «scritture» e «stampe d'intaglio dolce» che Marino richiedeva d'urgenza per «accomodarle in libri» (così nella lettera 134 a Lorenzo Scoto, datata da Fulco fine 1619/inizio gennaio '20, in MARINO, *Lettere*, cit., p. 232; le datazioni proposte da GIORGIO FULCO provengono dalla tabella inserita nel contributo *La corrispondenza di Giambattista Marino dalla Francia*, in Id., *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 195-215: 204-205). La richiesta viene ribadita nelle lettere 135 e 140 al medesimo (ivi, pp. 233 e 262; la seconda è datata da Fulco fine febbraio 1620). Nella lettera 152, sembra che la cassa «più nuova e più grande» (ivi, p. 232) fosse stata consegnata, se rimanevano in casa di Tesauo solo «poche bagaglie, cioè due casse non molto grandi, un baullo mediocre ed un piccolo tamburello» che andavano consegnate tramite lo Scoto a Maurizio di Savoia per un prospettato soggiorno parigino (ivi, p. 281; datata da Fulco verso novembre 1620). Saltato il viaggio, Marino scrive al medesimo di conservarle a casa Tesauo, aspettando occasione migliore (lettere 159 e 161, pp. 297 e 302; datate da Fulco fine febbraio e giugno 1621), poi se ne perdono le tracce. Secondo la ricostruzione di ZANARDI, Emanuele Tesauo visitò la casa paterna di Fossano nel novembre del 1621, prima di raggiungere il collegio di Napoli (*Vita ed esperienza*, cit., p. 27). Tra il 1625 e il 1626 si trovava al collegio gesuita di Mondovì, poco lontano da Fossano, tanto che il 3

l'attività che svolse tra il 1624 e il 1633, che incoraggiavano alla costruzione dei famosi repertori eruditi di cui si è parlato.²³² Per predicare a corte presso la Madama Reale è probabile che avesse accesso anche alla biblioteca della Grande Galleria di Carlo Emanuele I, come ho già suggerito altrove.²³³

Dal 1646, la sua frequentazione assidua di Palazzo Vecchio Carignano a Torino lo porta sicuramente ad avere accesso diretto, anzi a contribuire in prima persona alla formazione della biblioteca dei principi. Alla sua morte, nella libreria del suo allievo prediletto, Emanuele Filiberto, erede della casa paterna nel 1656, dovevano essere ricollocati «tutti i libri che sono nella mia camera», come indica nel testamento del 27 febbraio 1671,²³⁴ perché da essa «sono stati levati in parecchi tempi et imprestati al detto abbate d. Emanuel Tesauro», come si legge poi nell'inventario del 1675.²³⁵ Grazie all'inventario dei beni del principe Emanuele, del 20 marzo 1710, sappiamo che i libri depositati a Palazzo Carignano, forse già il Nuovo, saranno in totale 580, molti dei quali acquistati e fatti rilegare «come da liste sottoposte e verificate dal sig. abbate Tesauro» (almeno dal 1670 al 1672).²³⁶ Se ne

maggio 1626 tenne un panegirico per la festa patronale della città, trasferendosi poi a Torino l'anno successivo (ivi, pp. 45-46). Le due date, 1621 e 1625, coincidono con la morte, rispettivamente, del padre e della madre, occasioni che spinsero sicuramente il giovane gesuita a trascorrere del tempo presso la casa di Fossano. Dalle lettere a Cassiano dal Pozzo sappiamo inoltre che Tesauro nella prima settimana del dicembre 1634 si trovava nuovamente nella casa di Fossano, per accudire il fratello che era «allo stremo per la tistica» (ma che morirà il 24 agosto 1636), fino almeno all'ultima settimana dello stesso mese, se il 26 dicembre scriveva di essere tornato a Torino per difendersi nell'*affaire* Monod (cfr. le lettere dell'8 e del 26 dicembre, BANLC, Carteggio Puteano, ms. IV [2], cc. 153r-154r e 155r).

²³² Le indicazioni date dallo spagnolo FRANCISCO TERRONES AGUILAR DEL CAÑO nel fortunato manuale *Arte o instrucción, y breve tratado, que dize las partes que à de tener el predicador evangélico* (Granada, Bartolomé de Lorenzana, 1617, c. 18v) sono molto simili a quelle date da Tesauro nel *Trattato de' concetti predicabili* riguardo alla creazione dei repertori di autorità, riassunte nella pregnante formula: «Leyendo todos estos dichos autores en tiempos desocupados, siempre ha de ir con la pluma en la mano notando y guardando» (esiste anche un'edizione moderna dell'opera, contenuta nelle *Obras completas*, estudio y edición de Francisco Javier Fuente Fernandez, Leon, Consejería de Educacion y Cultura Universidad de Leon, 2001, che non sono riuscito a consultare).

²³³ *Indagine sull'uso delle fonti scientifiche*, cit. Ai riferimenti ivi inseriti, si aggiungano almeno, per sondare la ricchezza di volumi conservati, i contributi di FRANCA VARALLO, *Il luogo del sapere: la Grande Galleria di Carlo Emanuele I* e di PIETRO PASSERIN D'ENTRÈVES, *Le meraviglie della natura*, in *Le meraviglie del mondo: le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di Anna Maria Bava, Enrica Pagella, con la collaborazione di Gabriella Pantò, Giovanni Sacconi, Genova, SAGEP, 2016, pp. 117-128 e 129-135, con schede annesse, e il volume *La Grande Galleria: spazio del sapere e rappresentazione del mondo nell'età di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di Franca Varallo e Maurizio Vivarelli, Roma, Carocci, 2019.

²³⁴ Citato da DERVIEUX, *Emanuele Tesauro 1592-1675*, cit., p. 9.

²³⁵ Passo citato da MAGGI, *La biblioteca*, cit., p. 212.

²³⁶ Traggo le notizie e le citazioni dal contributo di FRANCESCO MALAGUZZI, *Legature per il secondo principe Carignano*, in *Seicentina*, cit., pp. 245-255 (la citazione dall'inventario è tratta da p. 246). Di questo inventario (AST, Corte, Materie politiche per rapporto all'interno, Archivio Savoia-

deduce che Tesauro si serviva, di fatto, delle finanze dei suoi nobili protettori per allargare la sua (ma in realtà condivisa) biblioteca erudita,²³⁷ all'ombra della Grande Galleria di Palazzo Savoia, poco distante.²³⁸ Si peccherebbe tuttavia di ingenuità se non si considerasse anche la circolazione di libri e di altri materiali negli ambienti di corte, cosa testimoniata dal solito inventario dei libri di Tesauro, in cui si ricordano volumi prestati dall'amico Emanuele Filiberto Panealbo, da Domenico Francesco Tarino e da un non ben identificato «signor Duchene»,²³⁹ e da una lettera del 1661, in cui si racconta di un Tesauro osservatore curioso di libri illustrati presso la dimora di Lorenzo Scoto.²⁴⁰

Un tassello mancante per completare questa ricostruzione storica riguarda il vasto repertorio di autori comici e di motti spiritosi che si legge nel *CA*, difficilmente rintracciabili nelle biblioteche ricordate. Un potenziale indizio per dirimere la questione proviene dal *Cane di Diogene* di Francesco Fulvio Frugoni, che millanta più volte di avere trascorso parecchio tempo con Tesauro durante il suo soggiorno torinese fino a diventarne amico (si stima dal 1663 al 1669).²⁴¹ Si legga il passo, già notato da Raimondi:²⁴²

il nostro prezioso Tesauro [...] **nella sua Vigna, su i colli del Toro Subalpino, tenea per passatempo geniale una librariuola ridicola sequestrata dalla seria**, ed in essa, come in una gabbia di scimmjotti o di mammoncelli, **avea racchiusi tutti que' più scomposti e scignutelli componimenti che gli era occorso di rinvenire**, per suo diporto. Qual'or egli

Carignano, cat. IX. Inventari legali e pupillari, m. 4) si è servito anche Maggi per identificare alcuni volumi della biblioteca di Tesauro.

²³⁷ Tesauro, nella lettera al Graneri del 9 settembre 1666, scrive che «per mio consiglio il serenissimo Principe di Carignano [farà] venir di Lione quei volumi d'oro del Riceliù, essendo non solo inutili ma d'impaccio alla camera quelli de' quali Vostra Paternità illustrissima mi fece grazia subito glieli domandai» (*Scritti*, cit., p. 147; vd. le note della Doglio per informazioni più dettagliate).

²³⁸ Tesauro continuava in questi anni ad avere libero accesso alla vasta biblioteca ducale dei Savoia. Lo attesta la lettera al cardinale Leopoldo de' Medici del 14 dicembre 1665, che fornisce precise indicazioni, di pugno di Tesauro, su preziosi manoscritti ivi conservati gelosamente (cfr. CUTRÌ, *Per una ricostruzione dell'epistolario*, cit., pp. 196-199). Si aggiunga anche la valida ipotesi della Doglio sulla traduzione seguita da Tesauro per leggere l'*Alceste* di Euripide (1664): si tratterebbe di quella di George Buchanan (1556), rintracciata in un esemplare proveniente dalla biblioteca dei Savoia e già appartenuto a Pierre Monod (MARIA LUISA DOGLIO, *Introduzione a EMANUELE TESAURO, Alceste o sia l'amor sincero*, a cura della stessa, Bari, Palomar, 2000, pp. 11-31: 22, nota 9).

²³⁹ Cfr. MAGGI, *La biblioteca*, cit., pp. 235-238.

²⁴⁰ Lettera di Lorenzo Scoto ad Angelico Aprosio del 6 aprile 1661, Genova, Biblioteca Universitaria, ms. E.VI.5, Scoto Lorenzo, lettera 4: «[Emanuele Tesauro è stato] quatro giorni fa a visitarmi, tratenendosi alquanto in mia camera a vedere i dodici volumi d'Ulisse Aldrovando et li tre di Conrado Gesnero legati tutti di presente, per tratenermi con la vista delle figure historiate in stampe di legno». Ho già fatto riferimento a questa lettera e al suo contenuto nel mio contributo *Indagine sull'uso delle fonti scientifiche*, cit.

²⁴¹ La notizia si legge nella presentazione di Raimondi, in *TNS*, p. 899.

²⁴² Cfr. *Letteratura barocca*, cit., p. 98 e nota 4.

volea scialar alquanto, dopo l'ardenza d'un lungo studio che gli riscaldava la testa non mai raffreddata, poneasi a leggere quelle sciarpellate delineature; e come se rincontrasse in loro quanti ritratti di penna tante botte del pennello di Giannino da Capugnano, che pingea gli angioli barbati, prorompea in isgangheratissime risa, mancando poco che non gli accadesse come a Zeusi nel figurar che fe' quella vecchiaccia scanfardona, che gli soffocò in una cacchinatura, senza ritegno, il respiro.²⁴³

Le notizie di Frugoni, oltre a essere inserite in un contesto narrativo, corrono anche il rischio di ricadere nel noto complesso di autocelebrazione che perseguitava lo scrittore; eppure l'aneddoto tesauriano della piccola biblioteca privata di repertori di facezie o di libriccini comici, poco adatta forse agli ambienti ducali e conservata presso la vigna collinare di sua proprietà, sembra quanto meno verosimile.

Raccolti questi dati storici, si daranno ora alcune indicazioni sulle edizioni sfruttate da Tesauro, per risolvere in parte il problema posto da Vottero. I poeti greci e latini potevano essere letti nelle più importanti raccolte del tempo, presenti nelle voci dell'inventario 1675: i *Poetae Graeci veteres carminis heroici scriptores quae extant* (1606), edizione curata da Iacob Lectius,²⁴⁴ e il *Corpus omnium veterum poetarum Latinorum* (1603) di Pierre de La Brosse.²⁴⁵ Ma altre traduzioni e versioni, anche dei molti altri autori classici citati, potevano essere arrivate al CA dai repertori compilati da Tesauro, sfruttando diverse edizioni nel corso degli anni, o in quelli già pronti all'uso, ricordati in precedenza.²⁴⁶ Frammenti di versi omerici e tragici erano sicuramente letti anche nelle opere tradotte di Aristotele, come la *Poetica* e la *Retorica*.

²⁴³ FRUGONI, *Cane di Diogene*, cit., vol. VII, pp. 757-758.

²⁴⁴ MAGGI, *La biblioteca*, cit., items 4-5. Le traduzioni qui contenute (in particolare Nonno) erano già state sfruttate da Marino, come confermano, tra gli altri, POZZI (*Commento all'Adone*, cit., vol. II, p. 164) e CORRADINI (*In terra di letteratura*, cit., p. 16). Ma è opportuno ricordare che già Lodovico Tesauro invitava Ferrante Carli a leggere «Nonno Panopolita, poeta illustre, di cui [Marino] fa professione d'esser parzialmente studioso et imitatore [...], secondo la buona tradozione d'Eilardo Lubino», riportata nei *Poetae Graeci veteres* (cito dal testo riedito nella *Essamina del conte Andrea Dell'Arca*, cit., pp. 81-82).

²⁴⁵ MAGGI, *La biblioteca*, cit., item 46. La prima edizione è pubblicata nel 1603 a Lione presso Samuele Crispino; in seguito cito tuttavia dall'edizione ginevrina del 1611, approntata dallo stesso tipografo, che porta la dicitura: «Secunda editio priore multo emendatio».

²⁴⁶ Può essere comunque utile segnalare in ordine alfabetico autori e opere della classicità presenti nell'inventario del 1675, di cui purtroppo non è possibile individuare un'edizione precisa (indico tra parentesi il numero d'inventario): Apollodoro, *Biblioteca* (106); Apuleio, *La metamorfosi* (102); *Bibbia* (52-53); Cicerone, *Epistole* (129); Cicerone, *Orazioni* (108); Eliodoro, *Etiopiche* (45); Plinio il Giovane, *Opere* (61); Plinio il Vecchio, *Storia naturale* (175-176); Plutarco, *Vite* (39-40); *Retorica a Erennio* (148); Valerio Massimo, *Memorabili* (67). Si aggiungano anche la raccolta in due tomi degli *Historiae Romanae scriptores Latini veteres* (9-10), le *Ecclesiasticae Historiae* del bizantino Callisto Niceforo Xantopulo (8) e le *Storie* di Polibio (180).

Le iscrizioni antiche, oggi raccolte nel monumentale *Corpus Inscriptionum Latinarum* (diciassette volumi pubblicati a partire dal 1863 e in continua espansione),²⁴⁷ citate di frequente perché materia dell'arte lapidaria, provengono principalmente dalla fortunata raccolta del fiammingo Jan Gruter,²⁴⁸ quelle moderne e facete da quella di François Sweerts.²⁴⁹ Per quanto riguarda l'emblematica e l'impresistica, basti rinviare al folto catalogo preparato dalla Doglio per la sua edizione dell'*Idea*,²⁵⁰ a cui occorre aggiungere almeno *La science heroique* di Marc de Vulson, che compare nell'inventario.²⁵¹ Per quanto riguarda la numismatica antica, Tesauro guardava sicuramente ai due tomi delle *Historiae imperatorum Caesarumque Romanorum ex antiquis numismatibus restitutae*, del belga Hubert Goltz,²⁵² ma anche ai preziosi manoscritti di Pirro Ligorio, conservati a Torino,²⁵³ alle opere erudite di Giusto Lipsio²⁵⁴ e ad altri libri contenenti «antiquità».

Per quanto riguarda gli autori moderni citati nel *CA*, solo pochi di essi compaiono nell'inventario del 1675. Per quanto riguarda la letteratura volgare, i poeti citati esplicitamente più volte con porzioni dei loro testi sono Marino, Ariosto, Petrarca, celebrati per le loro arguzie; gli autori in prosa sono Giovanni Villani, Francesco Colonna, Giuliano Gosellini, il cosiddetto Anonimo romano, tutti come esempi di prosa obsoleta; si salva Boccaccio, che si inserisce solo con qualche breve periodo. Nell'inventario, però, compaiono solamente l'*Orlando furioso*, particolarmente apprezzato da Tesauro, e l'*Adone* di Marino, che viene però tenuto in ombra nel *CA* rispetto alle *Rime* e alla *Galeria* del

²⁴⁷ Gran parte dei volumi dell'opera, affidata alla Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, sono ora consultabili in rete, url: <https://arachne.uni-koeln.de/drupal/?q=en/node/291> [ultima consultazione: 25/09/2021].

²⁴⁸ *Inscriptiones antiquae totius orbis Romani, in corpus absolutissimum redactae [...] ingenio ac cura Jani Gruteri. Auspiciis Josephi Scaligeri, ac Marci Velseri*, Heidelberg, ex Officina Commeliniana, 1603. Il libro è assente nell'inventario del 1675 ma viene ricordato nel *CA* (Z70, p. 183): «Bellissimi esempli ne troverai per te medesimo appresso il Grutero fra le iscrizioni delle più antiche tombe».

²⁴⁹ *Epitaphia ioco-seria, Latina Gallica Italica Hispanica Lusitanica Belgica, Franciscus Svuertius Antuerp. posteritati et urbanitati collegit*, Coloniae, Apud Bernardum Gualtheri, 1623. Anche in questo caso l'indicazione è nel *CA* (ivi, p. 206): «quest'altra [iscrizione] messa a registro da Francesco Sverzio».

²⁵⁰ *Tavola delle abbreviazioni*, in *Idea*, pp. 119-121.

²⁵¹ *La science heroique*, a Paris, chez Sebastien Cramoisy et Gabriel Cramoisy, 1644. Cfr. MAGGI, *La biblioteca*, cit., item 7. I libri di imprese citati dalla Doglio non compaiono nell'inventario del 1675; si potrebbe avanzare l'ipotesi che fossero patrimonio delle biblioteche private della famiglia nobiliare dei Tesauro o che si trovassero nella biblioteca ducale.

²⁵² *Brugis Flandorum [Bruxelles], [apud Hubertum Goltzium]*, 1563-1574. L'opera è ricordata nel *CA* (Z70, p. 98): «de medaglie et riversi de' Cesari, con le annotazioni del Golzio».

²⁵³ Cfr. la lettera a Leopoldo de' Medici già ricordata, in CUTRÌ, *Per una ricostruzione dell'epistolario*, cit., p. 198.

²⁵⁴ Secondo MAGGI (*La biblioteca*, cit., items 23 e 27), Tesauro possedeva l'opera di Lipsio nell'edizione in due volumi pubblicata a Lione nel 1613.

medesimo.²⁵⁵ È probabile che il Petrarca provenga dal *Tesoro* del Cisano. La letteratura latina della modernità è presente con i celebri nomi di Giulio Cesare Scaligero, Giusto Lipsio e di pochi altri, tra cui Tesauro stesso, che però si inserisce spesso in forma anonima, come si è già visto. Non si dimentichi infine la preziosa testimonianza del fratello Carlo Antonio Tesauro, penitenziere vaticano, incaricato nel 1653 di reperire «tre o quattro delle più belle e più ingegnose iscrizioni moderne che si vedano a Roma in luoghi pubblici affisse, come in fontane, o giardini, o palazzi, o tempî, et simili, ma che sieno brevi e non prolisse, né serie»,²⁵⁶ da collocare nel *CA*: questo per ricordare che l'osservazione e l'oralità, assieme alla circolazione epistolografica, erano per Tesauro fonti importanti almeno quanto la biblioteca. A riguardo, si ricordi solo il macro-esempio della lunga serie di emblemi astrologici, ideati da Tesauro, posto a conclusione del cap. XVI (*Z70*, pp. 712-728), che decoravano il giardino del palazzo Savoia di Racconigi. Di tutta la sterminata famiglia di motti faceti, e di citazioni implicite o mascherate, e di riferimenti generali o proverbiali, non si dà qui ragione, perché solo nel commento puntuale al testo si potranno esaminare da vicino tutti i casi particolare e rendere conto della loro derivazione. Aggiungo, infine, il solo fenomeno peculiare della traduzione dal volgare al latino, di cui è un mirabile esempio il sonetto petrarchesco *Pace non trovo, et non ho da far guerra* (*Rvf* 134), reso con un'enfasi particolare sulle opposizioni di parole nell'esercizio *Nec mihi pax ulla est, ullus neque militat hostis*, in *Z70*, p. 456.²⁵⁷

Basti allora avere rintracciato, in questa parte del capitolo, prima le principali modalità sfruttate da Tesauro per comporre, in modo originale rispetto alle semplici 'selve' di concetti, il materiale 'positivo' nel suo testo, proveniente forse da repertori andati perduti, che vanno dall'*excerptum* più fedele all'*imitatio* meno allusiva, e la loro organizzazione secondo la sorvegliata macro-struttura del libro; poi alcuni degli strumenti bibliografici più sicuri per trovare le fonti originali e sondare così lo scarto con il testo del *CA*. E questo è punto tutt'altro che secondario, in quanto, come ho già notato, il fitto mosaico di materiali di riporto risponde non solo al gusto barocco per l'enciclopedismo e il decorativismo, con funzione principalmente apologetica, ma anche alla volontà di 'suscitare la partecipazione

²⁵⁵ Rispettivamente, *ivi*, items 126 e 118.

²⁵⁶ Lettera a Cassiano dal Pozzo del 10 marzo 1653 già ricordata, trascritta da Marco Maggi in *I segreti di un collezionista*, cit., p. 162.

²⁵⁷ Questo è stato oggetto di uno studio specifico da parte di RAIMONDI, *Un esercizio petrarchesco di Emanuele Tesauro* («Studi petrarcheschi», VII, 1961, pp. 277-288), raccolto in *Id.*, *Letteratura barocca*, cit., pp. 77-94.

creatrice del lettore',²⁵⁸ sollecitandone il desiderio mimetico e al tempo stesso il senso critico.

Come supplemento esemplificativo, propongo un percorso tra alcuni riferimenti mariniani rintracciabili nelle sezioni del cap. VII dedicate alle otto specie di metafore, integrando così le indicazioni già presentate dalla critica.²⁵⁹ (1) Nella sezione dedicata alla metafora prima di proporzione, vengono riportate due metafore esplicitamente mariniane estratte dalla *Lira*,²⁶⁰ quindi un motto faceto dello stesso,²⁶¹ nella forma della 'risposta pronta' a chiusura di paragrafo. Vi sono poi alcune delle molte metafore anonime poste nei cataloghi categoriali – come «RUGLADE amare» per le lacrime,²⁶² «ORGANO ALATO» per l'usignolo,²⁶³ «PUPILLA DEL CIELO» per il sole,²⁶⁴

²⁵⁸ Riprendo una formula del già citato JAMMES (*Introducción a GÓNGORA, Soledades*, cit., p. 140), che rintraccia ancora una volta una corrispondenza tra la figura dell'ossimoro e la citazione antifrastica dei classici, entrambe finalizzate a sollecitare il lettore. Si tratta di un'elaborazione di uno studio più specifico dello stesso, *Función de la retórica en «Las Soledades»*, in *La silva. 1º Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, coord. por Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad, 1991, pp. 213-233, in particolare di p. 228: «Cuando Góngora acude a la mitología greco-latina, es más bien para utilizarla como reactivo, para incitar al lector a que movilice su cultura clásica y, al mismo tiempo, reacción contra ella, superándola y transformándola».

²⁵⁹ FRARE ne fornisce una lista esaustiva in «Per istraforo di prospettiva», cit., p. 77, e ne discute i riferimenti più importanti in *Marino al Cannocchiale*, cit.

²⁶⁰ La prima è in Z70, p. 307: «Et il Marini, [chiamò] la *fiera di LERNA* per la fiera di Neme, cioè l'*idra* per il leone, che tanto infierì le apologie». È il celebre verso che suscitò la mordace polemica tra Lodovico Tesauro e Ferrante Carli nel 1614, da MARINO, *Lira III, Lodi*, son. [68] *Per la vita di Santa Maria Egiziaca del Signor Raffaello Rabbia*, v. 11 (*Lira*, cit., vol. II, p. 172). Da notare che Tesauro fa precedere questo riferimento da un luogo di Seneca (*Oedipus*, 40) che giustifica autorevolmente la metafora basata sul nominare «una *fiera per l'altra*». La seconda citazione è ivi, p. 314: «Et dal Marini [gli uccelletti canori fur chiamati]: *ANGELI della selva, e non angelli*». Cfr. MARINO, *Rime I, Rime boscherecce*, son. [2] *I sento il Rossignuol, che sovra un faggio* [*Descrive i canti de' vari uccelletti fra l'altre delizie di una villa che ha presso Fiorenza il Signor Iacopo Corsi*], v. 14 (*Lira*, cit., vol. I, p. 88). Fornisce un'ottima lettura del sonetto GIAN PIERO MARAGONI, *Esordi del Marino campestre* [2001], in Id., *Metamorfosi di Erato. Altre inquisizioni mariniane*, con un *Poscritto* di Clizia Carminati, Napoli, [La Buona Stampa], 2005, pp. 7-16 (riferimento a questo passo di Tesauro è alle pp. 12-13).

²⁶¹ Z70, p. 313: «Et un moderno chiamò i *gamberi: CARDINALI delle acque*, perciò che arrossano al fuoco. Il che leggendo il Cavalier Marini, disse: *Costui parla mal, dovendogli anzi chiamar CAPELLANI delle acque: però che stando in acqua, veston di nero*».

²⁶² Z70, p. 307. Cfr. l'idillio mariniano stravagante *Pianto d'Adone*, vv. 342-344, pubblicato a Padova nel 1623 (*Lira*, cit., vol. III, p. 67): «I bell'archi del Cielo / Piansero sovra l'erbe / Dolci non più, ma sì rugiade amare», che trova corrispondenze, tuttavia, nei *Pietosi affetti* di ANGELO GRILLO, canz. *A pena in su le porte*, v. 16: «E l'amare rugiade» (cito dall'ed. Venezia, Deuchino, 1629, p. 314).

²⁶³ Z70, *ibidem* (metafora già sfruttata ivi, pp. 166-167). Il riferimento più scontato è infatti a MARINO, *L'Adone*, VII, 34, 7-8: «e 'nsieme in lui s'ammira / cetra flauto organo e lira» e 37, 7-8: «E vestito di penne un vivo fiato, / una piuma canora, un canto alato?». Sulla medesima metafora mariniana si leggono famose variazioni in poesie di Góngora e Quevedo, come segnalato da GIULIA POGGI, *Ruiseñores y otros músicos «naturales»: Quevedo entre Góngora y Marino*, «La Perinola», 10 (2006), pp. 257-269.

²⁶⁴ Z70, p. 309. Il riferimento più lampante è di certo a MARINO, *Dicerie sacre, La Pittura*, I, 48: «O Sole, occhio destro, anzi pupilla del cielo»; la Ardissino nota comunque, guardando al commento di

«STELLE de' prati» per i fiori e «FIORI del cielo» per le stelle²⁶⁵ – che sembrano ispirarsi a Marino, ma rielaborate attraverso il peculiare meccanismo di condensazione nelle singole parole tipico di Tesauro. Si possono individuare, infine, alcuni riferimenti eruditi alla cultura greca, come alle proporzioni armoniche di «sesquiterza con la sesquialtera» (Z70, pp. 324-325) o alle Muse «Sirene celesti» (ivi, 333), ma anche alla metafora «PITTURA del suono» per indicare l'eco (ivi, p. 320), che pur non avendo un riferimento certo in Marino, sembrano provenire da alcuni passi delle *Dicerie sacre*,²⁶⁶ fatti propri da Tesauro. (2) Nella sezione dedicata alla metafora seconda di attribuzione, compare una sola citazione esplicita da Marino, un motto arguto rielaborato in forma di concetto, non da fonte orale, ma dall'*Adone* (IX, 85, 4-7), come già segnalato da Frare.²⁶⁷ Ma, ancora una volta, sondando le singole parole è possibile riconoscere qualche altra memoria mariniana: come «FERA magnanima per il leone» (Z70, p. 342), che è il medesimo luogo dalla *Lira* analizzato tra le metafore di proporzione, ma in questo caso dal punto di vista dell'epiteto (*magnanima*), non dell'attributo (*di Lerna*); l'espressione metaforica «con l'oro più che col ferro si fan pettardi alle porte delle fortezze», dove «pettardo» è neologismo secentesco del lessico militare²⁶⁸ che compare in un luogo dell'*Adone* (X, 127, 8) particolarmente caro a Tesauro, perché incentrato sul ruolo di Carlo Emanuele I nella guerra del Monferrato; infine il passo «per dire: la guerra è contraria allo studio delle lettere, elegantemente si dice: le TROMBE scacciano di Pindo le Muse» (Z70, p. 358) è sì da annoverare tra le espressioni proverbiali, eppure non può non venire in mente il famoso «Ora l'armi scacciano le Muse» della lettera di Marino a Ferdinando II Gonzaga del 15 maggio 1615,²⁶⁹ riferito ancora una volta alle guerre del Monferrato. (3) Tra le metafore di equivoco, compare il solo riferimento esplicito al già ricordato motto di papa Urbano VIII sulla censura all'*Adone*. Ma è palese il debito di Tesauro verso la lettera burlesca *Il pupolo alla pupola* nello «squarcio di lettera» giocato sugli equivoci di nomi propri di Z70, p. 384,²⁷⁰ e forse anche verso il panegirico *Il Tempio* (63, 1-4), nell'epiteto

Pozzi, che «erano sequenze cristallizzate e superfluo è cercare di ricostruirne le fonti» (ed. cit., p. 84).

²⁶⁵ Z70, *ibidem*. Si tratta di una metafora complicata ricorrente in Marino, dal *Tebro festante*, XXVII, 5-8 (MARINO, *Panegirici*, cit., p. 441), alle *Dicerie sacre* (*La Pittura*, I, 116), fino all'*Adone* (XV, 9, 8). Emilio Russo (*Panegirici, ibidem*) riscontra un antecedente nel madrigale di Tasso *Pratolin, re de' prati e re de' cori*, vv. 7-8 (TORQUATO TASSO, *Rime*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno editrice, 1994, n° 1287). Occorre ricordare anche l'ode *O bellissima Clori* di GUIDO CASONI, ben nota a Marino, vv. 4-6: «Mira que' vaghi fiori, / Che tra l'erbette belle / Sembrano in ciel terren fiorite stelle» (ed. Venezia, Ciotti, 1602, p. 13).

²⁶⁶ Cfr., rispettivamente, *La Musica*, I, 31; 21; III, 91. La metafora dell'eco è dichiaratamente tratta da AUSONIO, *Epigrammaton*, X, *In Echo pictam*, v. 11. L'espressione «Sirene celesti» è già in TASSO, *Aminta*, v. 614.

²⁶⁷ Cfr. Z70, p. 370: «Il poeta Marini, campato da un colpo di archibugio, dice che *dal fulmine fu difeso per virtù del suo ALLORO*». Il riferimento è analizzato da FRARE, *Marino al Cannocchiale*, cit., p. 104.

²⁶⁸ Cfr. *GDLI*, vol. XIII, p. 195 (§1).

²⁶⁹ Lettera 114, in MARINO, *Lettere*, cit., p. 195.

²⁷⁰ Cfr. MARINO, *Lettere*, cit., pp. 540-541. Rimando già notato da FRARE, «*Per istraforo di perspettiva*», cit., p. 132, nota 3.

«fulmini di guerra»²⁷¹ per designare Carlo Emanuele I di Savoia ed Enrico IV di Francia, *ivi*, p. 392. (4) Nella parte dedicata alla metafora quarta di ipotiposi, compaiono forse i riferimenti più importanti a Marino, entrambi già analizzati da Frare come indicazioni di poetica non troppo velate:²⁷² l'esempio del madrigale per la Fontana del Facchino di Roma,²⁷³ indicazione di un modo concettoso di sviluppare l'ecfrasi animando metaforicamente il soggetto inanimato, e quello delle imitazioni dalle *Dionisiache* di Nonno,²⁷⁴ per rappresentare vivamente le azioni di entità astratte e creare così un'atmosfera impregnata di una determinata passione o stato d'animo. (5) Tra le metafore di iperbole, non compaiono citazioni esplicite da Marino; alcuni dei sintagmi poetici elencati, tuttavia, possono essere riconosciuti come mariniani, come ho potuto verificare sfruttando gli strumenti di ricerca del database di Biblioteca Italiana:²⁷⁵ è il caso di «rogo eterno» per l'amore (Z70, p. 426),²⁷⁶ della formula «Ciclopi etnei» (*ivi*, p. 427)²⁷⁷ e soprattutto del sintagma «Una crudeltà inesorabile somministra sempiterno alimento a quella fiamma» (*ivi*, p. 428), esempio perfetto di calco lessicale da *Adone*, I, 101, 7-8: «*somministran con l'acque in lunga schiera / sempiterno alimento a primavera*» (corsivi miei). Nelle parti dedicate alle ultime tre specie di metafora i riferimenti mariniani sembrano essere assenti.

²⁷¹ Così MARINO: «O chiaro incontro in paragon di guerra / quando CARLO et ENRICO in campo entrarò! / Fur due fulmini in ciel, due spade in terra» (*Panegirici*, cit., pp. 283-284).

²⁷² Cfr., rispettivamente, FRARE, *Marino al Cannocchiale*, cit., pp. 102-103 e «*Per istraforo di prospettiva*», cit., p. 77 e nota 50.

²⁷³ Z70, p. 406: «Come il Marini sopra la fontana del Facchino: *Egli è vivo, et berebbe; ma più ama il vin che l'acqua*». Rielabora liberamente (sciogliendo le metafore colte) gli ultimi due versi del madrigale *Il Facchino, Fontana di Roma*, in MARINO, *Galeria, Le sculture, Statue*, [23]: «Forse non ami i cristallini umori, / ma di Bacco i licori» (ed. a cura di Marzio Pieri, Padova, Liviana, 1979, to. I, p. 285). Il componimento è riprodotto fedelmente e nella sua interezza in Z70, p. 245.

²⁷⁴ Z70, p. 412: «ingeniosissimo è il Nonno nelle sue *Dionisiache*: libro leggierrissimo nel soggetto, ma di ogni arguta *riflession* fioritissimo, donde il Marini copiò gli suoi più vivaci et concettosi componimenti, et principalmente apprese quelle sue *singolari vivezze*. Descrivendo egli adunque il bianco *toricello* che solcando l'onde transporta Europa, dice che Amor quasi bifolco il segue *stimolandolo con l'aguto suo strale*. Et mentre che dorme la bella Nicea, *Amor le fa vento con le sue penne*». Il primo riferimento a NONNO (*Dionisiache*, I, 79-81), in effetti, sembra trovare posto anche nell'idillio *Europa* di Marino, vv. 304-310: «Amor con l'ali tese, / precursor del viaggio, / come destrier per fren traeva ridendo / d'una dele sue corde il toro avinto, / e talor per ischernò / quasi con verga pastoral, con l'arco / oltre ratto il cacciava» (*Sampogna*, cit., p. 265; ma cfr. anche i vv. 245-247, *ivi*, p. 261). Il secondo, non proprio calzante all'originale (cfr. *Dionisiache*, XVI, 262-264), è di più difficile identificazione, e non è detto che abbia un riscontro in Marino. L'immagine più vicina sembra essere quella dell'amorino che rinfresca il volto di Venere dormiente ventilando da uno strumento «di canute conteste e molli piume», in *Adone*, XIII, 199. (Ringrazio, a proposito, Marco Corradini e Federica Chiesa per i consigli).

²⁷⁵ In rete, url: www.bibliotecaitaliana.it [ultima consultazione: 25/09/2021].

²⁷⁶ Cfr. MARINO, *Galeria, Le pitture, Ritratti: donne*, [II] *Belle Impudiche e Scelerate*, madr. [6a] *Armida*, vv. 8-9: «fa del suo foco Amore / eterna spada, eterno rogo al core» (ed. Pieri cit., p. 234).

²⁷⁷ Cfr. MARINO, *Adone*, IX, 95, 4, ma è traduzione del virgiliano «Aetnei Cyclopes» (*Aeneidos*, VIII.440), se non una memoria di GIULIO CAMILLO, *Rime*, canz. *Lega la benda negra*, in Id., *Opere*, I, Venezia, Giolito de' Ferrati, 1560, p. 262.

2. ARISTOTELE COME PRIMA GUIDA

La presenza di Aristotele è preponderante nel libro fin dalle prime pagine, anzi, prima ancora di cominciarne la lettura: esso compare, come è noto, nel titolo breve, nelle indicazioni del frontespizio, nell'antiporta allegorica. La sua funzione viene poi esplicitata nel corso del primo capitolo, in modo abbastanza chiaro (Z70, pp. 2 e 15):

grande animo e grandi speranze d'investigar la fonte di quest'ARTE mi fe' il divino Aristotele, che **ogni rettorico secreto minutamente cercò e tutti gli 'nsegnò a color che attenti l'ascoltano**: tal che possiam chiamar le sue Rettoriche un limpidissimo CANNOCCHIALE per esaminar tutte le perfezzioni et le imperfezzioni della eloquenza. Parlando egli dunque di tutta l'arte rettorica, la qual molti pur negavano potercesi 'nsegnare se non dalla sola Madre Natura, disse colui sicuramente poterne ritrovar l'arte, il qual, propostosi componimenti diversi de' quali, o per caso, o per industria, sian altri buoni et altri mali, sappia col suo ingegno sottilmente investigar le ragioni perché questi sian ottimi et quegli difettosi, gli uni movan nausea et gli altri applauso. Con tali speranze adunque, et **con la sola scorta di questo autore**, m'accinsi ancor assai giovine alla inchiesta di sì nobile et ingegnosa facultà, per aggiugner quest'ultimo ornamento alle lettere umane, che nel secolo nostro da nobili 'ngegni della mia patria erano state a tanta gloria felicemente inalzate. [...]

Hai tu già potuto conoscere in massa, industrioso lettore, che ogni vaghezza *oratoria*, o *lapidaria*, o *simbolica* son piacevolissimi parti dell'ARGUTEZZA, da niuno a bastanza conosciuta se non dal nostro autore, il qual sopra questa (sì come apresso vedrai) fabricò tutta la filosofia della rettorica et della poetica elocuzione: tal che **niun precetto può cader nella mente di un consumato rettorico che tu nol trovi da quest'unico oracolo nostro, o espressamente insegnato, o bastantemente accennato dalle sue fonti**. Or io, avendoti sin qui scoperto col suo lume alcun vestigio di quest'*argutezza madre* et de' suoi *parti*, la ti verrò **con la medesima scorta** sì chiaramente dimostrando a parte a parte dalle sue vere et alte cagioni, che tu abbi alla fine (se arai pazienza di leggere) di tutta l'arte *simbolica et lapidaria*, anzi di tutta la *elocuzione*, una teorica et intera et perfettissima conoscenza.

È noto, e non vale la pena soffermarvisi, che «tutte le giustificazioni che si davano nel Seicento del concettismo» erano fondate su premesse aristoteliche, come ha dimostrato Guido Morpurgo-Tagliabue in un imprescindibile studio sulle poetiche barocche, a cui si

rimanda.²⁷⁸ Eppure, ciò che emerge con potenza da questo passo del *CA* è il peculiare rapporto che lega Tesauro ad Aristotele e il modo in cui è esso presentato. Prima di tutto, Aristotele fa la sua comparsa quasi come un interlocutore in carne ed ossa, grazie all'ipotiposi dei suoi scritti di retorica e poetica, come già l'illustrazione dell'antiporta lasciava immaginare. I due epiteti con cui viene designato, che ricorrono più volte nel *CA*, sono «autore» e «oracolo», questo nel significato di «persona che per la vastità delle proprie conoscenze è o si ritiene in grado di emettere giudizi sicuri, di dare consigli, di enunciare previsioni»;²⁷⁹ la sua funzione è quella di «scorta», ossia di 'guida'.²⁸⁰ Si assiste, anche in questo caso, a una sorta di metafora continuata, se si intende l'ipotiposi metafora nel senso tesauriano del termine: il vecchio barbuto che indirizza il cannocchiale della Poesia, nell'antiporta allegorica, che è corrispondente simbolico del titolo del libro, assume grazie alle parole di Tesauro la funzione (o l'investitura) di 'guida' nel capitolo primo e si mantiene tale per tutta la lunghezza del testo, dialogando per mezzo di estratti dei suoi testi, che hanno il privilegio di occupare quasi esclusivamente i margini del libro dedicati alle note. Ciò significa che è prospettato un percorso da affrontare, se c'è bisogno di una guida, e che il lettore è chiamato a percorrerlo grazie (e assieme) all'autore: si noti a proposito che i verbi partecipativi sono posti alla prima persona plurale nei passi citati, e che Aristotele è designato come «*nostro* autore» e «*nostro* oracolo» (corsivi miei). Se la *mise en abîme* dell'autore verrà indagata nella sezione successiva di questo capitolo, la funzione di guida di Aristotele sarà oggetto specifico delle pagine che seguono, perché sembra essere un elemento peculiare del *CA*, anche rispetto agli altri trattati coevi delle acutezze.²⁸¹

L'indicazione data nel cap. I sembra riprendere, in realtà, un passo introduttivo della giovanile *Idea* (p. 36), che vale la pena riportare:

²⁷⁸ *Aristotelismo e Barocco* (1954), ora raccolto in GUIDO MORPURGO-TAGLIABUE, *Anatomia del Barocco*, Palermo, Aesthetica, 2002, pp. 9-104; la citazione è tratta da p. 34.

²⁷⁹ *GDLI*, vol. XI, p. 1101 (§4).

²⁸⁰ Il significato è nel primo *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, cit., p. 772.

²⁸¹ Cfr. MORPURGO-TAGLIABUE, *Aristotelismo e Barocco*, cit., p. 29: «Che cosa sia il 'concetto' i trattatisti del Seicento lo hanno teorizzato in modo sistematico [...]. E nel far questo, essi tutti ottimi eruditi, hanno attinto senza eccezione al III libro della *Retorica* aristotelica (anche se uno solo, italiano, il Tesauro, presentava la sua dottrina programmaticamente come una derivazione e una revisione di Aristotele)». Un buon consuntivo del panorama cinquecentesco sull'aristotelismo, dopo l'ottimo *Aristotle and the Renaissance* di CHARLES B. SCHMITT (Harvard University Press, 1983, tradotto come *Problemi dell'aristotelismo rinascimentale*, Napoli, Bibliopolis, 1985) è dato da PAUL OSCAR KRISTELLER, *Renaissance Aristotelianism*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies», VI (2002), 2, pp. 157-174, senza dimenticare le connessioni con la critica letteraria indagate da BERNARD WEINBERG in *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago press, 1961, 4 voll.

ho voluto cercar la verità col metodo di Aristotele, che **solo ne farà la scorta** anco in quest'arte, cercando prima la definizione, che è il primo principio e la metà dell'opera, nel miglior modo che si potrà; di poi dalle particelle o membretti della definizione dimostrando la proprietà e precetti [...]; non argomentandomi però di ridurre questo trattato a perfetta scienza, poiché i principii non sono certi, ma popolari al modo della poesia, della retorica e di tutte le arti suasorie, nelle quali fiacchezza d'ingegno è cercar le filosofiche dimostrazioni, ma sì bene di ridurlo a tal segno di facoltà che non ceda alle teoriche dell'altr'arti sue sorelle.

Si noti subito l'asciuttezza stilistica del trattatello giovanile, dove la 'scorta' di Aristotele è solo ornamento a un ragionamento solitario dell'autore, mancando ancora quella vocazione al coinvolgimento del lettore individuata nel *CA*. Interpretando il passo, la guida fornirà subito un metodo (lo studio metafisico delle cause e delle essenze) e progressivamente nozioni tecniche da verificare sulla prassi dell'arte,²⁸² cosa che vale anche per il *CA*: ma, ancora, se già nell'*Idea* compaiono le citazioni aristoteliche a supportare l'argomentazione di Tesauro, e in una zona speciale del testo (in questo caso a fine di ogni capitolo), manca però quella dialettica tra di esse, l'autore e il lettore tipica del *CA*. È dunque necessario rivolgersi inizialmente al Tesauro gesuita studioso di Aristotele, scrittore dell'*Idea*, poi a quello teorico del concetto e trattatista maggiore, per capire a fondo quale Aristotele egli leggesse tra i molti presentati nelle traduzioni e commenti rinascimentali.²⁸³ Carpitì nuovi dati da questo approfondimento, che permetteranno di superare alcuni imbarazzi della critica, si potrà riprendere dal *CA* e dalla sua guida principale, che avrà nel frattempo acquisito connotati meno sfocati.

È noto che la formazione di Tesauro, come anche quella del contemporaneo Gracián,²⁸⁴ è nei collegi gesuiti. La filosofia voluta da Ignazio di Loyola per organizzare l'ordine degli

²⁸² In questo Tesauro si ispira all'apertura del primo libro della *Retorica* aristotelica. Di essa scrive CRISTINA VIANO: «Dopo aver mostrato il legame di parentela con la dialettica, Aristotele mostra la possibilità di attribuire alla retorica un metodo che le conferisca il pieno statuto di *techné*, ovvero di uno studio metodico rivolto alla prassi ma che implichi la conoscenza delle cause e si distingua quindi da una semplice pratica fornita dall'esperienza (*empíria*)» (*Introduzione ad ARISTOTELE, Retorica*, cit., p. VII).

²⁸³ Riassume la situazione MORPURGO-TAGLIABUE: «In un primo tempo ci fu un ritorno dall'aristotelismo scolastico alla socievole oratoria latina, poi alle suggestioni platoniche o neoplatoniche, infine un autentico Aristotele, interpretato e discusso: il che non vuol dire sempre accettato, e nemmeno inteso. In ogni caso, come termine *a quo* o come termine *ad quem*, Aristotele fu sempre presente» (*Aristotelismo e Barocco*, cit., p. 10).

²⁸⁴ Cfr. JORGE M. AYALA MARTÍNEZ, *La formación intelectual de Baltasar Gracián*, in *Baltasar Gracián: el discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra*, Barcelona, Anthropos, 1993 («Documentos A:

studi è quella che Carlo Giacon definì, in un importante ma trascurato studio, ‘Seconda Scolastica’,²⁸⁵ vale a dire basata sul pensiero aristotelico, con un chiaro punto di partenza nei commentatori medievali di san Tommaso e nei loro revisori. Oggi c’è chi propone la variante ‘Scolastica Barocca’,²⁸⁶ ma la designazione di Giacon sembra ancora funzionante a sottolineare il legame che lega la rinnovata stagione di studi sui testi aristotelici, partita con la fondazione dell’ordine (1534) e del Collegio Romano, all’interesse medievale per l’organizzazione unitaria del sapere e delle discipline secondo un Aristotele rivisto alla luce della rivelazione cristiana (la Prima Scolastica). Ma quel peculiare spirito di rinnovamento delle discipline che spirava dalla Riforma Cattolica tanto quanto dai filosofi naturalisti, animava anche i grandi maestri gesuiti del secondo Cinquecento, come ricorda bene Giacon.²⁸⁷

Alla Seconda Scolastica incombeva il problema di conciliare il valore reale del pensiero aristotelico con le impellenti esigenze della nuova cultura umanistica. Il fondatore della Compagnia di Gesù aveva lasciato [...] quale norma generale ai membri dell’Ordine di seguire san Tommaso in teologia e Aristotele in filosofia [...]. Anche i loro predecessori, nella stessa Seconda Scolastica prima del Concilio di Trento, avevano commentato Aristotele; ma generalmente le loro opere erano o semplici parafrasi del testo aristotelico o raccolte delle varie opinioni dei più celebri commentatori medievali. Bisognava non soltanto far rivivere Aristotele, ma rinnovarne il pensiero a contatto con lo spirito generale dei tempi nuovi.

Ecco quindi che la riedizione delle opere aristoteliche a uso dei Gesuiti fu affidata, tra gli altri, a tre filosofi nati a ridosso della fondazione dell’ordine, Francisco de Toledo (1516-1582), Benedetto Pereira (1535-1610) e Pedro de Fonseca (1528-1599), esperti del sapere classico ma anche attenti alle esigenze della modernità. I primi due, maestri del Collegio

Genealogía científica de la cultura», 5), pp. 14-38 e l’ormai datato HELMUT HATZFELD, *Three National Deformations of Aristotle: Tesauro, Gracián, Boileau*, «Studi secenteschi», II (1961), pp. 3-22.

²⁸⁵ Faccio riferimento a CARLO GIACON, *La Seconda Scolastica*, 3 voll., Torino, Arago, 2001 (stampa 2003), ristampa dell’edizione milanese edita per la prima volta tra il 1944 e il 1950.

²⁸⁶ Cfr. DANIEL D. NOVOJNY, *In Defense of Baroque Scholasticism*, «Studia Neoaristotelica», 6 (2009), 2, pp. 209-233, in particolare le pp. 217-218.

²⁸⁷ *La Seconda Scolastica*, cit., vol. II, p. 40. Sul clima culturale del secondo Cinquecento, cfr. SAVERIO RICCI, *La crisi dell’Umanesimo italiano*, in *Storia della letteratura italiana*, cit., V, pp. 57-110 e la ricca bibliografia posta in coda al contributo; per approfondire la produzione culturale gesuita, si segnala almeno un titolo italiano: *I gesuiti e la Ratio studiorum*, a cura di Manfred Hinz, Roberto Righi, Danilo Zardin, Roma, Bulzoni, 2004. Sull’integrazione della cultura religiosa con quella scientifica durante il primo Seicento, è inevitabile rimandare ad ANDREA BATTISTINI, *Galileo e i gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Milano, Vita e pensiero, 2000. Ho fornito qualche indicazione riguardo a Tesauro nel mio *Indagine sull’uso delle fonti scientifiche*, cit.

Romano, fornirono le più importanti edizioni degli scritti logici e naturalistici di Aristotele; il terzo, che avviò la gloriosa scuola aristotelica di Coimbra in Portogallo,²⁸⁸ preparò il monumentale commentario in quattro volumi della *Metafisica*, ancora oggi punto di riferimento.²⁸⁹ Dalle basi aristoteliche gettate da questi tre professori, presero le mosse i noti capolavori sul diritto divino di Luis de Molina (1535-1600) e sulla metafisica tomista di Francisco Suárez (1548-1617).²⁹⁰ Ricordare questi nomi è importante non solo perché le loro opere furono studiate con ogni probabilità dal Tesauro gesuita negli anni giovanili, ma perché essi compaiono inaspettatamente nella sua biblioteca a Palazzo Carignano: probabile indizio, questo, che l'Aristotele del *CA* manteneva i connotati delineati dalla tradizione gesuita di inizio secolo.

Scorrendo l'inventario dei libri del 1675,²⁹¹ si notano infatti ben otto titoli aristotelici, molti dei quali riconducibili al retroterra culturale appena indagato:

(44) «Suma Teologia Scolastica». Sei volumi da identificare probabilmente con la *Summa theologiae scholasticae* del gesuita olandese Martin Becanus (Martin Schellekens, 1563-1624), Lugduni, sumpt. Ioannis-Amati Candy, 1639-40 (prima edizione in quattro volumi del 1612).²⁹² Giuseppe Castellani osserva che «teologicamente egli dipende dal Suarez, le cui dottrine espone in forma più breve».²⁹³

(47) «Commentariorum Colegij Conimbricensis». Non è possibile identificare con precisione a quale volume del *Cursus Conimbricensis* si riferisca.

(49) «Comentarij Collegij Conimbricensis e Soc. Jesus». L'identificazione è in questo caso più sicura: l'unico volume del *Cursus* che presenta la formula «e Societate Iesu» nel titolo è quello dedicato alla logica, *Commentarii Collegij Conimbricensis e Societate Iesu. In universam Dialecticam Aristotelis Stagiritae*, prima edizione edita a Coimbra nel 1606, tipografia di Dias Gomes Loureiro. L'autore,

²⁸⁸ Sull'importante edizione commentata in otto volumi del *Corpus Aristotelicum* pubblicata dall'Università di Coimbra (dal 1592 al 1606), nota come *Cursus Conimbricensis*, cfr. MÁRIO SANTIAGO DE CARVALHO, *O Curso Filosófico Jesuíta Conimbricense*, [Coimbra], Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018. Esiste ora un ricco archivio in rete dove reperire studi ed edizioni originali, url: <http://www.conimbricenses.org/> [ultima consultazione: 25/09/2021].

²⁸⁹ Sulle peculiarità filosofiche di Fonseca, cfr. l'ancora ottimo, seppur datato, ARMANDO CARLINI, *Note sul Fonseca*, in *Italia e Spagna. Saggi sui rapporti storici, filosofici ed artistici tra le due civiltà*, Firenze, Le Monnier, 1941, pp. 245-260.

²⁹⁰ La DOGLIO nota una vicinanza al molinismo nelle idee rappresentate nel dramma inedito *Il libero arbitrio* di Tesauro, forse composto tra il 1618 e il 1621 (ipotesi di ZANARDI, *Vita ed esperienza*, cit., p. 76, nota 234); cfr. la nota 28 in *Scritti*, cit., p. 75. Per il retroterra culturale del dramma, cfr. MARIA LUISA DOGLIO, *Un dramma inedito di Emanuele Tesauro: Il libero arbitrio*, «Studi secenteschi», X (1969), pp. 163-242: 163-171.

²⁹¹ MAGGI, *La biblioteca*, cit. Faccio riferimento, in questo caso, al numero di inventario, non alle pagine.

²⁹² L'identificazione è proposta da Maggi grazie al confronto con l'inventario Carignano del 1710.

²⁹³ Cfr. la rispettiva voce per l'*Enciclopedia italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1930.

Sebastião do Couto (1567-1639), dichiara nell'introduzione di riprendere le *Institutiones dialecticae* (1567) del Fonseca (1567),²⁹⁴ a sua volta debitore, come indica Giacon,²⁹⁵ dell'*Introductio in dialecticam Aristotelis* (1561) del Toledo.

(78) «Comentariorum Petri Fonsecae Doctor Theologiae Societatis Jesus». Solo uno dei vari tomi che costituivano il già ricordato commento del Fonseca alla *Metafisica*, edito per la prima volta nel 1577. È importante notare la ricchezza di riferimenti eruditi che si possono trovare in questo lavoro: «sono chiamate in aiuto tutte le scienze; sono riferite le opinioni di tutti i filosofi dell'antica Grecia; sono citati gli Arabi, gli scolastici medievali e i contemporanei» (Giacon).²⁹⁶

(82) «Pauli Benij Eugubini». Il veneziano Paolo Beni (1552-1625), dapprima teologo gesuita a Roma, poi professore secolare di materie umanistiche presso la prestigiosa università di Padova, fu noto apologeta di Tasso e difensore delle poetiche della 'meraviglia'.²⁹⁷ Grazie alle indicazioni di Maggi,²⁹⁸ è possibile identificare questo volume non con il prestigioso commentario alla *Poetica* di Aristotele, ma con uno dei due tomi del commentario alla *Retorica*, edito a Venezia nel 1624.

(105) «Filosofia morale». Maggi identifica il titolo, grazie al riscontro con l'inventario Carignano del 1710, con il commento volgare all'*Etica* aristotelica (1551) del senese Felice Figliucci (1518-1595), che poté servire come modello per la *Filosofia morale* di Tesauro. A proposito, sembra importante un'osservazione di Dario Busolini, che ricorda anche alcune pagine del *CA*: «Ribadita la superiorità del contemplare, somma attività dell'intelletto, [Figliucci] precisava che prima di potervi giungere era necessario prendere coscienza delle passioni e degli affetti dell'animo umano per mitigarne l'intensità e renderli composti. Solo così avrebbe potuto fruttificare il seme sparso dalla contemplazione, che di per sé, proprio per la sua elevatezza, era un'attività propria più degli angeli e degli spiriti puri che degli uomini». ²⁹⁹

(120) «Aristotelis». L'unico titolo che si riferisce probabilmente a un volume delle opere aristoteliche non può avere, purtroppo, un'identificazione certa. Sulla base dell'inventario Carignano del 1710, Maggi propone l'identificazione con un'edizione dell'*etica* aristotelica.

(165) «D. Francisci Toletti». Anche in questo caso è ardua l'identificazione. Dalla dicitura riportata, sembra trattarsi di uno dei commentari del Toledo alle opere aristoteliche: al *De anima* (1575), alla logica (1582), alla fisica (1593) o al *De generatione et corruptione* (1593).

²⁹⁴ Faccio riferimento, per i dati, alla scheda sul libro di MÁRIO SANTIAGO DE CARVALHO pubblicata in rete, url: <http://www.conimbricenses.org/in-universam-dialecticam-aristotelis-stagirita/> [ultima consultazione: 25/09/2021].

²⁹⁵ Cfr. *La Seconda Scolastica*, cit., vol. II, p. 56.

²⁹⁶ Ivi, p. 57.

²⁹⁷ Cfr. la voce di GIANCARLO MAZZACURATI nel *DBI*, vol. 8, 1966, pp. 494-501.

²⁹⁸ *La biblioteca*, cit., p. 224. L'identificazione è stata resa possibile dal riscontro con l'inventario Carignano del 1701.

²⁹⁹ Dalla voce di DARIO BUSOLINI nel *DBI*, vol. 47, 1997, pp. 558-560.

Andando a riscontrare, ora, le citazioni aristoteliche inserite nell'*Idea*, si conteranno (se non erro) 46 luoghi dalla *Retorica*, 19 dalla *Poetica*, 6 dall'*Etica Nicomachea*, 2 dai *Topici*, 2 dalle *Confutazioni sofistiche*, 1 dall'apocrifa *Retorica ad Alessandro*, in totale 79, ripresi per la maggior parte nel *CA*, come segnalato puntualmente dalla curatrice. Le citazioni aristoteliche nel *CA*, tra note marginali e inserimenti nel testo, sono invece oltre 500, come si può desumere dall'indice di Vottero, e coprono quasi tutte le opere dello Stagirita. Questi dati numerici, oltre a informare della scontata pervasività aristotelica, confermano che se alcuni degli *excerpta* sfruttati da Tesauro provenivano da specifici 'zibaldoni' allestiti fin dagli anni giovanili, comuni anche all'*Idea*, altri furono invece assunti in anni più maturi, da edizioni reperite (o ritrovate) dopo il 1646 (anno in cui ho fissato a grandi linee l'insediamento a Palazzo Carignano).³⁰⁰

Ora, partendo dalle importanti ricerche di Malvina Fiorani,³⁰¹ si possono identificare senza difficoltà le traduzioni di riferimento per le opere più citate: per la *Poetica*, Tesauro sembra seguire sempre la traduzione del Paccius, alias Alessandro Pazzi de' Medici (1483-1530), da cui prende la numerazione idiosincratica dei capitoli;³⁰² per l'*Etica Nicomachea*, segue quella canonica di Giovanni Bernardo Regazzola, detto Felicianus (1490-1550 circa);

³⁰⁰ Tra i libri della biblioteca si trovava anche il *De arte rhetorica* (1560) del gesuita spagnolo Cipriano Soares, libro di testo nei collegi (cfr. MAGGI, *La biblioteca*, cit., item 131). Riguardo alle proposte di NORMA HAYDEÉ LASE (*Una retorica comune alla base del concetto di metafora in Gracián e in Emanuele Tesauro*, «Testo», 27, gennaio-giugno 1994, pp. 56-66) e di ANTONIETTA MOLINARO (*L'Agudeza y arte de ingenio e il Cannocchiale aristotelico: il ruolo del De arte rhetorica di Cipriano Soares*, «Rivista di filologia e letterature ispaniche», 18, 2015, pp. 43-63), è opportuno ricordare un'osservazione di BATTISTINI: «è difficile condividere la tesi di chi indica nel modesto ancorché funzionale lavoro del Soares [...] una possibile fonte comune a trattati d'altro bordo quali il *Cannocchiale* di Tesauro o l'*Agudeza y arte de ingenio* di Gracián, anche se, più in generale, questi sono testi fondati su una retorica certamente condivisa, spiegabile però senza la mediazione di Soares» (*Galileo e i gesuiti*, cit., pp. 191-192, nota 18).

³⁰¹ Cfr. in particolare FIORANI, *Aristotelismo e innovazione barocca*, cit., pp. 92-93.

³⁰² Disparità di numerazione notata già da FRARE, «*Per istraforo di prospettiva*», cit., p. 24, nota 39. Riporto per comodità una tabella che mostra le corrispondenze dei capitoli tra l'edizione Paccius e quella Bekker, seguita dalle edizioni moderne di riferimento (quando necessario, indico il numero di paragrafo tra parentesi tonde, riferendomi all'edizione di Gallavotti):

| Paccius | Bekker | Paccius | Bekker | Paccius | Bekker |
|---------|-----------|---------|-------------------------|---------|-------------|
| 1 | 1+2+3 | 9 | 10+11 | 17 | 18(2)-18(6) |
| 2 | 4+5+6(1) | 10 | 12+13(1) | 18 | 18(7) |
| 3 | 6(2)-6(3) | 11 | 13(2)-13(6)+14(1)-14(2) | 19 | 19(1) |
| 4 | 6(4)-6(5) | 12 | 14(3)-14(8)+15 | 20 | 19(2)+20+21 |
| 5 | 7 | 13 | 16 | 21 | 22 |
| 6 | 8 | 14 | 17(1)-17(2) | 22 | 23+24 |
| 7 | 9(1)-9(4) | 15 | 17(3)-17(5) | 23 | 25 |
| 8 | 9(5)-9(6) | 16 | 18(1) | 24 | 26 |

per la *Rhetorica*, l'ipotesto più importante del *CA*, segue principalmente quella del Trapezuntius, alias Giorgio da Trebisonda (1395-1472/73), alternandola talvolta a quella di Antonio Maria Conti da Maioragio (1514-1555), che poteva leggere nel *Commentarium* del Beni (vd. *supra*). Nel caso del Trapezuntius, si può avanzare un'ipotesi anche più specifica. Ragionando sul raffronto tra due traduzioni diverse fatte da Tesauro nel cap. I (*Z70*, p. 5), si può giungere alla conclusione che la resa del greco «τῶν ἀποφθεγμάτων» (*Rhetorica*, III.11, 1412a21) con «dicta commoda», piuttosto che con il calco «apophthegmata», è di una particolare tradizione testuale del Trapezuntius, successiva al 1545.³⁰³ Il riferimento specifico posto da Tesauro alla nota 7 aiuta ulteriormente a restringere l'indagine: «2 *Rbet.* c. 22» (nelle edizioni correnti: *Rhetorica*, II.21, 1394b33-34) sembra essere corretto solo per le edizioni delle opere aristoteliche edite a Venezia nel 1560³⁰⁴ e nel 1576,³⁰⁵ poi ristampate varie volte a Lione. Interessante notare come in queste edizioni la traduzione della retorica del Trapezuntius era accompagnata dalle altre lette da Tesauro, come quella di Paccius per la *Poetica* e di Felicianus per l'*Etica* (nell'edizione del 1560, tutte e tre nello stesso tomo).

Anche se gli scritti logici non vengono indagati nel contributo della Fiorani, essi nascondono indicazioni preziose. Le quattro citazioni poste nell'*Idea*, dai *Topici*³⁰⁶ e dalle *Confutazioni sofistiche*,³⁰⁷ queste ultime riprese nel *CA*, possono essere ricondotte facilmente alla traduzione medievale di Boezio,³⁰⁸ stampata anche nelle edizioni delle opere complete ricordate. Le tre citazioni dal *De interpretatione* che compaiono nel *CA*,³⁰⁹ l'ultima delle quali solo a partire da B63, seguono invece la traduzione di Giovanni Argiropulo (1416-1487), usata nel *Commentarium Conimbricensis* citato. L'unica altra citazione dall'*Organon*, la nota 359

³⁰³ Ho scrutinato le edizioni segnalate dai più autorevoli cataloghi specialistici, *Aristotle's Rhetoric: Five Centuries of Philological Research*, compiled with an introduction by Keith V. Erickson, Metuchen (N. J.), Scarecrow, 1975, pp. 99-100 e FERDINAND EDWARD CRANZ, *A Bibliography of Aristotle Editions: 1501-1600*, second edition with addenda and revisions by Charles B. Schmitt, Baden-Baden, Koerner, 1984, per un totale di 24 edizioni, uscite tra il 1475 e il 1578.

³⁰⁴ *Aristotelis Stagiritae Omnia, quae extant, opera*, to. III, Venetiis, [apud Cominum de Tridino, Montisferrati], 1560, cc. 1-51. Manca il testo greco a fronte, ma sono presenti le osservazioni di Averroè.

³⁰⁵ *Aristotelis Stagiritae Opera omnia in partem septem divisa*, to. VI, Venetiis, [ex officina Gasparis Bindoni], 1576, pp. 3-175. Manca il testo greco a fronte.

³⁰⁶ *Topica*, I.18, 108b 7-8, in *Idea*, p. 48, e *Topica*, I.17, 108a 6-8, in *Idea*, p. 56.

³⁰⁷ *Sophistici Elenchi*, 1, 164b 26-27, in *Idea* p. 112 e *Z70*, p. 681, nota 391; *Sophistici Elenchi*, 1, 165a 7-10, in *Idea*, p. 48 e *Z70*, p. 628, nota 305 (ripreso a p. 641, nota 322).

³⁰⁸ Cfr. ora il testo critico edito nell'*Aristoteles Latinus*, editioni curandae praesidet L. Minio-Paluello, vol. V/1-3, *Topica*, edidit Laurentius Minio-Paluello, Leiden, Brill, 1969 e vol. VI/1-3, *De Sophisticis elenchis*, edidit Bernardus G. Dod, Leiden/Bruxelles, Brill/Desclée de Brouwer, 1975.

³⁰⁹ *Z70*, p. 17, nota 13 (dal *De interpretatione*, 1, 16a 3-4); p. 20, nota 14 (da *ivi*, 1, 16a 4); p. 212 (da *ivi*, 4, 17a 1-7).

di Z70, p. 666, proviene dagli *Analitici Secondi* (II.13, 97b30), ma in questo caso tutte le traduzioni antiche si equivalgono,³¹⁰ rendendo vana la ricerca di una in particolare.

Riassumendo: l'Aristotele letto da Tesaurò è quello che poteva reperire nelle opere complete in uso presso i collegi e presso gli eruditi del suo tempo; rispetto alla giovanile *Idea*, sembra poi che per la stesura del *CA* si servisse dei commenti approfonditi preparati dai grandi maestri gesuiti del tardo Rinascimento, come quelli del *Cursus Conimbricensis* e del Beni. E non si dimentichino i rimandi generici ai concetti filosofici, ascritti con sprezzatura a «loici», «dialettici», praticanti delle «scuole», tutti rintracciabili nelle opere di san Tommaso e nei loro commentatori moderni.³¹¹

Rimane però un'ultima citazione aristotelica esplicita da esaminare, che si rivela molto importante per legare questo discorso su Aristotele con le indagini svolte nella parte precedente sull'uso delle fonti nel *CA*. Si tratta della celebre nota che apre il cap. II (Z70, p. 15, nota 15), proveniente dal *De anima*, che descrive il modo in cui l'intelletto umano elabora la materia sensibile in pensieri. Si legga il passo del *CA* con la nota rispettiva, osservando la stretta corrispondenza tra i due e confrontandoli poi con la traduzione latina di riferimento:³¹²

| | |
|-------|---|
| Testo | L'intelletto umano, in guisa di purissimo specchio sempre l'istesso et sempre vario, esprime in se stesso le immagini degli obietti che dinanzi a lui si presentano: et queste sono i pensieri. |
| Nota | <i>Idem accidit in intellectu quod in pictorum tabulis, in quibus nihil pictum est sed omnia pingi possunt.</i> [Nell'intelletto accade lo stesso che nelle tavole dei pittori, nelle quali nulla è stato dipinto ma tutto può essere dipinto]. |
| Fonte | <i>Et quod accidit in intellectu, debet currere tali cursu, scilicet sicut tabula est aptata pictura, non picta in actu omnino.</i> [E quello che accade nell'intelletto deve svolgersi in un certo modo, come una tavola che è stata preparata per la pittura, non già dipinta del tutto]. |

³¹⁰ Cfr. le quattro traduzioni antiche, coincidenti in questo luogo, raccolte nell'*Aristoteles Latinus*, cit., vol. IV/1-4, *Analytica posteriora*, ediderunt Laurentius Minio-Paluello et Bernardus G. Dod, Bruges-Paris, Desclée de Brouwer, 1968³.

³¹¹ Per fare solo un paio di esempi, le «*seconde intenzioni*» accennate per la metafora di equivoco (Z70, p. 365), trovano una definizione precisa in TOMMASO, *De potentia*, q. 7, a. 9, co. (per il testo critico, rimando a quello digitale pubblicato in rete sotto la direzione di Enrique Alarcón, url: <https://www.corpusthomisticum.org/> [ultima consultazione: 25/09/2021]); l'«*ANALOGIA ATTRIBUTIONIS*» (ivi, p. 284) viene indagata nella *Summa Theologiae*, I^a, q. 13, a. 5, co.

³¹² Cito da *Aristotelis Stagiritae Omnia, quae extant, opera*, cit., to. VII, c. 108a-b. Nelle edizioni moderne il riferimento corretto è ad ARISTOTELE, *De anima*, III.4, 429b31-430a2, dove però è assente la parte sulla 'tavola del pittore', e vi è solo quella sulla 'tavola da scrittura'.

Sembra proprio che Tesauro intervenga a rendere ‘arguta’ la citazione: dopo l’occultazione di un passaggio troppo ‘piano’ (*debet currere tali cursu, scilicet*), condensa in parole metaforiche la similitudine (*sicut tabula est > in pictorum tabulis*), creando infine un parallelo di due trimembri legati da antitesi (*nihil pictum est / sed / omnia pingi possunt*), che veicolano una *correctio* concettuale. Ma a una ricerca più approfondita, dopo avere appurato che la versione di Tesauro sembra non trovare riscontri esatti in altre traduzioni antiche, emerge che la metafora arguta della tavola del pittore ricalca un passo del celebre *Musaeum historicum et physicum* (1640) dell’accademico vicentino Giovanni Imperiali,³¹³ dedicato appunto alla natura dell’intelletto umano secondo l’aristotelismo:

si intellectus est immixtus ab entibus omnibus extra ipsum, sequitur nullum esse actu illorum antequam intelligat, sed esse omne ens potestate: adeo ut vere dici possit non aliam eius esse naturam, quam esse in potentia, instar tabellae, **in qua nihil est depictum, sed omnia pingi possunt** in ea [se l’intelletto è mescolato a tutti gli enti esterni a esso, ne consegue che nessuno di essi è in atto prima che li pensi, ma ogni ente è in potenza: tanto che si potrebbe dire verosimilmente che la sua natura, l’essere in potenza, è simile a quella di una tavola, nella quale nulla è dipinto, ma tutto può essere dipinto in essa].

L’autorità apportata da Tesauro al suo testo sembra dunque il risultato di una *contaminatio* tra l’Aristotele tradotto, che ne costituisce la prima parte, e la parafrasi arguta fatta dall’Imperiali, che ne costituisce la seconda parte: si riconoscerà allora il caso di citazione erudita composita già analizzata nell’esempio dell’orologio a polvere. Questo, se vale come conferma che il lavoro ‘letterario’ sulle fonti interessa anche il privilegiato Aristotele, vale anche come indicazione per il ruolo di quella guida a cui si deve il percorso presentato nel *CA*, una guida che non si limita a replicare gli antichi assunti delle sue opere (che guida sarebbe?), ma propone già incursioni nel mondo moderno e nelle sue problematiche. Tutto questo si consuma spesso nello spazio di una citazione, anzi, nello spazio virtuale (o prospettico) che nasconde il lavoro che ha portato alla singola citazione. In altri casi, invece, la fedeltà di Aristotele alle sue opere (cfr. le indicazioni di Z70, p. 15: «precepto [...] o espressamente insegnato, o bastantemente accennato dalle sue fonti», corsivo mio) lascia spazio

³¹³ GIOVANNI IMPERIALI, *Musaeum historicum et physicum*, Venetiis, apud Iuntas, 1640, II, *Musaeum physicum*, p. 8. Imperiali fu accademico incognito e la sua opera erudita ottenne grande fama in tutta Europa grazie agli elogi riservatili da papa Urbano VIII (cfr. GIROLAMO BRUSONI, *Le glorie degli Incogniti*, Venezia, Francesco Valvasense, 1646, pp. 205-207).

a una discussione critica del Tesauro scrittore. Nel caso appena esaminato, che è caso eccezionale, l'abilità compositiva e scrittoria dell'autore è altissima, perché la *contaminatio* della nota (che presuppone comunque già un lavoro di montaggio e lisciatura) fa da tema per una catena di immagini nel testo, che evolvono l'una dall'altra secondo tecnica cara a Marino e ai marinisti:³¹⁴

L'intelletto umano, **in guisa di purissimo specchio** sempre l'istesso et sempre vario, esprime in se stesso le immagini degli obietti che dinanzi a lui si presentano: et queste sono i pensieri. Quinci, sì come il discorso mentale altro non è che **un ordinato contesto** di queste immagini interiori, così il discorso esteriore altro non è che un ordine di *segni* sensibili copiati dalle immagini mentali, **come tipi dall'archetipo**.

Le due similitudini tradizionali e poetiche dello specchio³¹⁵ e del modello pittorico incastonano il vero fuoco del periodo, la metafora del 'contesto', ossia del 'tessuto' intrecciato di immagini sensibili, che organizza attorno a sé un parallelismo a chiasmo che rende il movimento del pensiero (*discorso mentale [...] immagini interiori / discorso esteriore [...] immagini mentali*) e che espelle (o integra?) la formula non metaforica *segni sensibili*, che sarà il tema del periodo successivo (*Ma questi segni esteriori...*). Aristotele funge in questo caso sia come autorità, seppur deformata al gusto dello scrittore, sia come tema da cui produrre variazioni argute con cui aprire il discorso, proprio come nelle aperture dei panegirici già esaminate nel capitolo precedente. Ma sulla ricchezza dell'*elocutio* e la costruzione del tessuto 'metaforico' del testo si tornerà nel terzo capitolo.

I modi in cui la citazione aristotelica dialoga con il testo, e serve poi da guida per il repertorio di esempi, sono in realtà vari, essendo la *varietas* tra le tecniche predilette da Tesauro per mantenere viva l'attenzione del suo lettore, come si sarà già intuito. Segnalo un

³¹⁴ Ma quello della 'metamorfosi di metafore' è in realtà tecnica che si riscontra in molti autori del Seicento; cfr. il significativo caso di Guido Casoni, indagato da MARCO CORRADINI (*La ricerca metaforica di Guido Casoni*, «Aevum», 61, 1987, 3, pp. 503-516, in particolare 511-512), e quello più emblematico di Góngora, per cui cfr. almeno SEVERO SARDUY, *Ensayos generales sobre el Barroco*, Mexico-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 271-275 (la traduzione italiana è apparsa come cap. V del volume del medesimo *Barroco*, introduzione di Fulvio Papi, Milano, il Saggiatore, 1980).

³¹⁵ Cfr. ad es. la poesia di BOEZIO *Quodam Porticus attulit*, vv. 14-15: «in speculi vicem rerum reddit imagines» (*La consolazione della filosofia*, a cura di Fabio Troncarelli, Milano, Bompiani, 2019, p. 474). Ma cfr. anche TOMMASO (*Summa contra Gentiles*, lib. 2, cap. 74, n. 2), che discute il commento aristotelico di Averroè al *De anima*: «comparetur intellectus possibilis noster sicut speculum ad res quae videntur in speculo».

solo altro caso significativo, che è quello di un rapporto più semplice e piano che apre un paragrafo minore tra le ramificazioni degli esempi, non una parte generale di inizio o di snodo del capitolo, come nel caso precedente (Z70, pp. 295-296 e nota 154):

Ancor negli *epiteti* succede questo piacevolissimo inganno,* quando alla grandezza et nobiltà dell'aggettivo non corrisponde il sostantivo. Di che prende l'esempio da Cleofonte: *Et tu, VENERANDA DIVINA ficus*. Onde il *Marini* ridevolmente schernisce gli *epiteti* semplicemente adoperati dal suo rivale nel *Mondo creato*:

onor delle insalate INCLITE erbette etc.
e voi, SACROSANTISSIMO POLMONE,
et voi, BEATA et BENEDETTA milza etc.

*Ar. 3 Rhet. c. 3: *Ad haec in translationibus frigiditas sit, cum non conveniant, quoniam ridicule, ut comici faciunt. Et ibid. c. 7.*³¹⁶

Primo elemento da notare è che Tesauro trasforma il valore del passo aristotelico: dalla sezione della *Retorica* dove viene denunciata la «freddezza dello stile» causata da metafore inappropriate, egli ricava una tipologia di metafora che può essere invece valida («questo piacevolissimo inganno») in altri contesti. Il lavoro sull'originale è poi di sfoltimento dei rimandi interni e di semplificazione,³¹⁷ in modo da farne una sentenza compiuta da prelevare e inserire come tassello da intarsio. Secondo elemento è che un'altra citazione viene integrata nel testo (e il rimando inserito in nota), come esempio di autore antico, però da un altro capitolo della *Retorica*,³¹⁸ secondo una corrispondenza di indicazione teorica (dd III.3) ed esempio pratico (da III.7) evidente, ma non del tutto esplicita nel testo aristotelico; inoltre l'epiteto «divina» sembra aggiunto da Tesauro, così come le particelle introduttive («Et tu»), quasi a rendere più vivida la comica apostrofe alla pianta. L'esempio moderno che

³¹⁶ «Nelle metafore vi è freddezza per queste ragioni: quando non sono opportune perché ridicole come quelle dei comici». Da ARISTOTELE, *Rhetorica*, III.3, 1406b 5-7.

³¹⁷ La traduzione di riferimento è quella del Trapezuntius; si veda il passo, in cui ho enfatizzato le particelle soppresse o modificate da Tesauro: «Ad haec in translationibus *quarto* frigiditas sit, cum non conveniant, *aut* quoniam ridicule, quibus comici *utuntur*, *aut* [ecc.]» (cito da *Aristotelis Stagiritae Omnia, quae extant, opera*, cit., to. III, c. 41c).

³¹⁸ Cfr. *Rhetorica*, III.7, 1408a 11-16: «Avere uno stile proporzionato significa non esprimersi in maniera improvvisata su soggetti importanti, né in maniera solenne su questioni comuni, né aggiungere ornamenti a un termine comune, altrimenti il risultato sembrerà una commedia, come le composizioni di Cleofonte: certe espressioni che usava erano del genere “venerabile fico”» (trad. di C. Viano).

gli viene affiancato è poi sapientemente orchestrato e costituisce una variazione sul tema, perché oltre a presentare una simile modalità di epiteto ‘metaforico’ applicato a un vegetale, mostra la trasformazione operata dall’arguto Marino,³¹⁹ in senso poetico e funzionante («ridevolmente»), perché in ambito comico e burlesco, di una figura usata freddamente e fuori luogo da Gasparo Murtola («semplicemente»), perché in ambito epico ed eroico:³²⁰ allo stesso modo, Tesauro aveva saputo trovare nuove applicazioni all’insegnamento della guida aristotelica, rovesciandone il giudizio di valore. E si noti, a margine, come ancora una volta è una ‘risposta pronta’, qui in versi, a concludere un paragrafo.

Si può dire, in definitiva, che Tesauro leggeva i testi di Aristotele nelle traduzioni più in voga ai suoi tempi, non disdegnando di guardare talvolta al testo greco³²¹ e di confrontare, almeno per retorica e dialettica (ossia la logica),³²² edizioni diverse, alla ricerca del senso che trovava più autentico e vero rispetto a quello che stava trattando.³²³ E indicazioni a riguardo gli venivano dagli autorevoli commentatori gesuiti della generazione precedente, ai quali già «incombeva il problema di conciliare il valore reale del pensiero aristotelico con le impellenti esigenze della nuova cultura umanistica».³²⁴ I dati storici confermano quanto si deduce dal testo, perché il lavoro su Aristotele comincia proprio nei collegi, come si è visto (cfr. Z70, p. 3: «m’accinsi ancor assai giovine alla inchiesta»), e continua sui libri che il Tesauro precettore della nobiltà raccoglieva a Palazzo Carignano. E tale lavoro interessa

³¹⁹ I versi provengono dalla *Murtoleide* del poeta napoletano; in assenza di un’edizione critica, essendo la tradizione della raccolta clandestina e molto varia (cfr. RUSSO, *Marino*, cit., pp. 96-109 e la voce *Murtola, Gasparo* del medesimo nel *DBI*, vol. 77, 2012, pp. 478-481), cito dalla stampa del 1626, che presenta indicazioni tipografiche fittizie («Francofort, Appresso Giovanni Beyer»), perché vi compare una variante qui seguita da Tesauro (cfr. *Marino e i marinisti*, cit., p. 628, nota): Fischiata XXXV (inc. *Onor dell’insalata inclite erbette*), v. 1, p. 35 e Fischiata V (inc. *Volge il Murtola in Pindo lo schidone*), vv. 5-6, p. 5. È probabile, tuttavia, che anche in questo caso Marino sia rievocato a memoria, perché l’uso del «voi» al posto del «tu» negli ultimi due versi sembra nascere dalla confusione con la risposta del Murtola, *Marineide*, Risata I, ivi, p. 89: «E voi, che dentro e fora / state, melze e polmon del corpo umano».

³²⁰ Cfr. la prima edizione del *Mondo creato* (Venezia, Deuchino e Pulciati, 1608, pp. 14; 462; 463), c. I, ott. 37 (creazione delle «erbe [...] superbe»); c. XIV, ott. 61, v. 3 (creazione del polmone); c. XIV, ott. 64 (creazione della milza).

³²¹ Cfr. la documentata argomentazione contro le errate interpretazioni dei termini aristotelici *lexeos* e *dianoias* (*Poetica*, 19, 1456a33-34), in Z70, pp. 234-235.

³²² Cfr. GIACON, *La Seconda Scolastica*, cit., vol. II, p. 49: «oggi, però, dice il Toledo, logica e dialettica sono nomi equivalenti». Tale equivalenza, assente in origine, era comune già in epoca medievale (cfr. la voce *Dialettica* di CESARE VASOLI nell’*Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, vol. V, 1970), quindi sancita dal *Vocabolario degli Accademici della Crusca* del 1623 (cit., p. 255).

³²³ Non approfondisco l’assunzione di termini dall’etica, perché tema più pertinente alla *FM* e già studiato dalla Fiorani nel contributo citato, ma anche da DENISE ARICÒ, *Intorno al concetto di competenza in Aristotele e in Emanuele Tesauro*, «Lingua e stile», XIV (1979), pp. 447-459.

³²⁴ GIACON, *La Seconda Scolastica*, cit., vol. II, p. 40.

non solo la selezione dei passi più significativi dell'*auctoritas*, ma coinvolge anche la rielaborazione letteraria di essi, perché siano integrati e supportino reciprocamente il testo nel suo sviluppo argomentativo e narrativo.

Tornando ora alla citazione dal *De anima* ricordata, occorre aggiungere che, oltre all'Aristotele 'dei collegi', anche l'Aristotele 'delle accademie' merita di essere tenuto in conto, in quanto il *CA* si costituisce dopotutto di «particolari osservazioni [...] sopra l'ARGUTEZZA» (Z70, p. 740), da considerarsi come «ultimo³²⁵ ornamento delle lettere umane» (ivi, p. 3). Non si vuole certo aprire la grande (ma non abbastanza *vexata*) questione dell'*auctoritas* aristotelica per i teorici del concetto, da Camillo Pellegrino a Matteo Peregrini,³²⁶ che tocca svariati punti focali del *CA*, come il valore dell'*imitatio* in poesia, il decoro dell'elocuzione, gli strumenti per affrontare la crisi dell'*inventio*;³²⁷ si vuole semplicemente mostrare, con qualche esempio significativo, come le diatribe poetiche dibattute nelle accademie dei suoi tempi, nei luoghi in cui Aristotele interviene a supporto dell'apologia, non erano di certo estranee a Tesauro. Oltre all'Imperiali, individuato solo con un'operazione profonda di scavo e confronto, e oltre ad altri riferimenti più o meno espliciti, ma solo lateralmente di interesse aristotelico, come la disputa poetica tra Annibal Caro e Ludovico Castelvetro³²⁸ o tra Lodovico Tesauro e Ferrante Carli,³²⁹ il contatto del libro di Tesauro con il clima vivido delle accademie può essere rintracciato forse nel suo cuore più aristotelico, ossia nell'*Indice categorico*.

L'*Indice categorico* (Z70, pp. 107-120), definito «secreto veramente secreto, nuova et profonda et inesausta miniera d'infinite metafore, di simboli arguti et di 'ngegnosi concetti» (Z70, p. 107), sembra infatti essere il caso più importante di ripresa originale di un nodo teorico che ha precedenti nell'Aristotele 'degli accademici' (anche se i fondamenti filosofici, che qui non verranno discussi, hanno forse più consonanze con le indagini metafisiche proprie dell'Aristotele 'dei collegi').³³⁰ Senza scendere nel dettaglio,³³¹ l'*Indice categorico* è un

³²⁵ 'Ultimo' significa qui 'più recente', ma non è esclusa la sfumatura, secondo un gusto per l'ambiguità semantica tipico di Tesauro, di 'più importante'; cfr. a proposito CAMILLO PELLEGRINO, *Replica alla Risposta de gli accademici della Crusca fatta contro il Dialogo dell'epica poesia*, Vico Equense, Giuseppe Cacchi, 1585, p. 36, secondo cui la locuzione «non infima, ma suprema parte dovrebbe chiamarsi, a guisa di tetto».

³²⁶ Cfr. Pottima rassegna presentata da FRARE in *La "nuova critica" della meravigliosa acutezza*, cit.

³²⁷ Cfr. MORPURGO-TAGLIABUE, *Aristotelismo e Barocco*, cit., pp. 23-45.

³²⁸ Cfr. Z70, p. 246, con riferimento esplicito ad Annibal Caro.

³²⁹ Cfr. ivi, p. 307, riferimento già ricordato, implicitamente riconducibile alla disputa del fratello Lodovico contro il Carli.

³³⁰ Il punto più complesso riguarda ancora l'assegnazione della sostanza tra le categorie, quindi il fondamento 'ontologico' del mutamento dei soggetti con il mutare delle proprietà, che è causa delle

espedito dell'ingegno umano per produrre argutezze, e supplire così alla crisi dell'*inventio* e adeguarsi felicemente al gusto per una ricca elocuzione che caratterizzavano il Seicento. Esso si basa sulle categorie aristoteliche per classificare in una rubrica, o proprietà a seconda degli oggetti a cui afferiscono, oppure oggetti a seconda delle loro proprietà, conseguentemente anche le metafore (e le figure fondate su di esse) in base allo spostamento (di oggetto o di proprietà) operato rispetto al referente originario. Si tratta di un metodo di composizione e di riconoscimento peculiare, che non a caso è stato sfruttato da Umberto Eco per caratterizzare Emanuele Tesauro personaggio di un suo noto romanzo.³³² Ma, senza considerare le suggestioni provenienti dalle nomenclature categoriali già seguite per il *Vocabulario*,³³³ si può dire che si tratta di trovata originale e innovativa rispetto alla trattatistica precedente su poetica e retorica? In realtà, il primo raffronto che occorrerebbe verificare è con *I fonti dell'ingegno ridotti ad arte* (1650) di Matteo Peregrini, continuazione già ricordata del suo più celebre trattato sulle acutezze.³³⁴ In assenza di bibliografia specifica e di edizioni moderne,³³⁵ mi limiterò a segnalare che i 'fonti' da cui trarre gli 'eccitanti' grazie ai quali poter stimolare in ogni occorrenza l'ingegno e produrre

metafore. Imposta bene la problematica MONICA BISI (*Il velo di Alceste*, cit., cap. I, in part. pp. 58-59), ricordando criticamente le importanti considerazioni di M. BLANCO, *Les Rhétoriques de la Pointe*, cit., pp. 622-624). La questione è stata toccata anche dallo storico della filosofia FERNAND HALLYN (*Port-Royal vs Tesauro: signe, figure, sujet*, «Baroque», IX-X, 1980, pp. 76-86) e dalla semiologa ANNAMARIA LORUSSO (*Tra cannocchiali, lenti, riflessi e specchi: la lezione aristotelica nel Cannocchiale del Tesauro*, in *Metafora e conoscenza*, a cura della medesima, Milano, Bompiani, 2005, pp. 213-234), che trascurano però il contesto in cui si sviluppa il *CA*, preferendo un confronto sincronico con le teorie estetiche della prima modernità. Senza entrare ora nel merito, mi limito a indicare nella peculiare metafisica del Fonseca un possibile punto di riferimento per le libertà tesauriane nei confronti del sistema metafisico di Aristotele, soprattutto riguardo le problematiche legate alla sostanza (cfr. GIACON, *La Seconda Scolastica*, cit., vol. II, pp. 68-71).

³³¹ Rimando al mio *Considerazioni su un anonimo 'Syllabus' di retorica*, cit., pp. 63-69.

³³² *L'isola del giorno prima*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 87-92 (cap. IX).

³³³ Cfr. MAGGI, *Postilla al «Vocabulario italiano»*. Ancora sul «teatro di meraviglie», in «*Pingere il libro aperto*», cit., pp. 77-91: 81, e CUTRÌ, *Considerazioni su un anonimo 'Syllabus' di retorica*, cit., p. 63.

³³⁴ Secondo quanto si legge nell'introduzione all'opera, essa sarebbe stata composta in una forma primitiva intorno al 1637, il primo anno del soggiorno genovese di Peregrini (cfr. *I fonti dell'ingegno*, cit., p. 9).

³³⁵ Ma cfr. le considerazioni di DONATELLA DI CESARE, *La filosofia dell'ingegno e dell'acutezza di Matteo Pellegrini e il suo legame con la retorica di Giambattista Vico*, in *Prospettive di storia della linguistica. Lingua, linguaggio, comunicazione sociale*, a cura di Lia Formigari e Franco Lo Piparo, Roma, Editori Riuniti, 1988, pp. 157-173 e soprattutto il capitolo *La natura della logica e «I Fonti dell'Ingegno»* nel libro di SALVATORE TEDESCO, *Le sirene del Barocco. Il nuovo spazio dell'estetico nel dibattito barocco italiano su dialettica e retorica*, Palermo, Centro internazionale di Studi di estetica, 2003 («Aesthetica Preprint», 68), pp. 17-32.

luoghi poetici,³³⁶ che è fine del trattato, si rifanno, anche se in modo abbastanza confuso, alle categorie aristoteliche. Considerando che esse sono tradizionalmente dieci (sostanza, qualità, quantità, tempo, luogo, sito, azione, passione, relazione, abito),³³⁷ si può dire che i dodici fonti elencati nel cap. V³³⁸ vi si adeguino per la maggior parte: questo vale per le «quantità», le «qualità», le «azioni», le «passioni», i «luoghi», i «tempi», i «subbietti» (che valgono come sostanze) e i «corrispondenti» (che valgono come relazioni); e sembrerebbe che il sito rientri nei «luoghi» e l'abito nel «commercio». La griglia teorica ha lo stesso punto di partenza di quella di Tesauro, benché dissimulato, e anche lo stesso fine, ossia un metodo per produrre «decine di fogli, in ogni clausula de' quali brilli uno spirito, scintilli una graziosità, scoppiante dalle viscere della materia proposta»,³³⁹ ma la casistica vaga e ambigua di Peregrini è molto lontana dal meccanismo lucido, anche se non immediatamente perspicuo, di Tesauro, che gode di un'organizzazione spaziale e mentale invidiabile, riconducibile anche in questo caso al principio del cambio di punto di vista.³⁴⁰ In altre parole, si potrebbe suggerire, sì, una lettura dissimulata degli scritti di Peregrini da parte di Tesauro, ma se così fosse la si dovrebbe intendere come una lettura più polemica che appropriante, che mantiene dell'accademico bolognese il solo interesse a ricavare una normativa poetica a partire dalla logica aristotelica. Altro caso da approfondire sarebbe quello dell'entimema aristotelico, inteso come sillogismo incompleto, come base dei

³³⁶ Cfr. la voce *Peregrini, Matteo* di ERMINIA ARDISSINO nel *DBI*, vol. 82, 2015: «L'opera consiste in una topica o strumento per imparare facilmente ad argomentare con spirito, mettendo a disposizione concetti e materia opportuna in modo che l'ingegno non sia mai colto alle strette per non sapere che dire o pensare». Come ricorda BATTISTINI (*Il Barocco*, cit., p. 142), Peregrini era «avvezzo al metodo della scolastica, la cui familiarità gli deriva da una laurea in filosofia», conseguita a Bologna nel 1620.

³³⁷ Cfr. ARISTOTELE, *Categoriae*, 4, 1b25-27 e *Topica*, I.9, 103b20-104a1. Sui problemi legati alla traduzione e all'interpretazione delle categorie aristoteliche, cfr. DE RIJK, *Aristotle: semantics and ontology*, cit., vol. I, p. 484.

³³⁸ Cfr. PEREGRINI, *I fonti dell'ingegno*, cit., pp. 64-65 (in ed. moderna: *TNS*, pp. 181-183).

³³⁹ Ivi, p. 11. Da confrontarsi con quanto scrive Tesauro: «sì come ogni simbolo esprime alcuna proprietà, et ogni proprietà necessariamente si riduce a qualche categoria, così ricorrendo a quella categoria nel tuo *indice* registrata, ti nasceranno a selve vaghi simboli et arguti concetti» (*Z70*, p. 115).

³⁴⁰ Definito un indice categorico generale per sommi capi (*Z70*, pp. 107-109), Tesauro mostra infatti tre esempi di come continuarlo a partire da un particella in esso compresa, prima per formare metafore di una parola (ivi, pp. 109-110), poi proposizione argute (ivi, pp. 111-112) e infine concetti (ivi, pp. 112-114). TEDESCO, dopo aver notato che in Peregrini «l'elenco dei dodici fonti [...] non presenta particolarissime sorprese, ed è in ogni caso di evidente derivazione dalle Categorie aristoteliche» (*Le sirene del Barocco*, cit., p. 19), osserva che «c'è sicuramente uno sforzo di autonomia tanto nella terminologia impiegata [...] quanto nell'organizzazione generale dei fonti; basta confrontare questo elenco con quello proposto da Tesauro nel *Cannocchiale* [...] per rendersi conto di ciò: Tesauro riprende senza alcuna modifica le categorie aristoteliche» (ivi, p. 29, nota 12).

concetti arguti, argomento già accennato nel *Delle acutezze*³⁴¹ e in parte da Gracián,³⁴² se non fosse, oltre che fenomeno diffuso, già stato oggetto di indagini approfondite.³⁴³

Ma sembra più opportuno richiamare invece l'importante precedente della *Difesa della Comedia di Dante* (1587) dell'accademico Iacopo Mazzoni, che basava – è noto – le proprie argomentazioni su una conoscenza enciclopedica delle opere di Aristotele, benché lette con la lente del platonismo.³⁴⁴ Il terzo libro dell'opera,³⁴⁵ sfruttato sia come modello teorico dai principali apologeti del concettismo, sia come serbatoio di citazioni dai poeti, intende dimostrare che la «favola» del poema dantesco, ma della buona poesia in generale, non è «in alcuna sua parte ripugnante a gli insegnamenti di Aristotele»;³⁴⁶ per fare questo, articola l'indagine proprio sulle dieci categorie aristoteliche, con le quali riesce a classificare e giustificare le tipologie di «impossibile credibile» (o meraviglioso), cioè di quella imitazione fantasiosa che è alla base della poesia.³⁴⁷ Anche qui la suggestione a un confronto con l'indice categorico e le sue ragioni più profondamente poetiche è forte, ma non può essere

³⁴¹ Cfr. PEREGRINI, *Delle acutezze*, cit., pp. 33-34. Da confrontarsi con Z70, p. 487: «ti conduco io ad una sublime ma piacevole et curiosa teorica, nelle retoriche scuole non ancor posta al chiaro, se non per quel raggio che l'autor nostro in pochi detti ne fè balenare, col nominarci un ENTIMEMA URBANO o una URBANITÀ ENTIMEMATICA nella maniera che delle semplici urbanità delle parole ci avea ragionato. Intendo io dunque per *entimema urbano*, o sia per *argutezza perfetta*, quella che ha forza di argomento ingegnoso [...]».

³⁴² Cfr. FERNANDO ROMO FEITO, *El concepto de paradoja en Baltasar Gracián*, «Conceptos. Revista de Investigación Graciana», 8 (2011), pp. 55-72.

³⁴³ Cfr. GUIDO MORPURGO-TAGLIABUE, *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967, pp. 243-250 e FRARE, *L'argutezza in Tesoro e in Gracián*, cit. Cfr. anche le considerazioni di TEDESCO nel capitolo *Tesoro: teoria della conoscenza tramite paralogismo* del suo *Le sirene del Barocco*, cit., pp. 33-70.

³⁴⁴ Cfr. SCARPATI, *Iacopo Mazzoni fra Tasso e Marino*, cit., pp. 441-458 e soprattutto SCARPATI e BELLINI, *Il vero e il falso dei poeti*, cit., pp. 35-40. Per un inquadramento generale, cfr. la voce *Mazzoni, Iacopo* di DAVIDE DALMAS nel *DBI*, vol. 72, 2008, pp. 709-714 e il recentissimo *The Reception of Aristotle's Poetics in the Italian Renaissance and Beyond*, ed. by Bryan Brazeau, London, Bloomsbury, 2020.

³⁴⁵ Mazzoni è da tenere presente nelle principali polemiche letterarie tra Cinque e Seicento, come quelle attorno a Tasso, a Guarini, a Caro e a Marino (cfr. le indicazioni di Scarpati nel contributo ricordato alla nota precedente).

³⁴⁶ IACOPO MAZZONI, *Della Difesa della Comedia di Dante*, Cesena, Bartolomeo Raveri, 1587, p. 391 (cfr. anche l'ed. moderna del libro terzo, a cura di Luigia Businarolo, Sara Petri e Claudio Moreschini, Cesena, Società di Studi Romagnoli, 2019, p. 25).

³⁴⁷ Cfr. MAZZONI, *Della Difesa della Comedia*, cit., p. 417 (nell'ed. 2019: p. 75): «l'alterazione dell'istorie e delle favole è stata fatta da li poeti in tutti li dieci predicamenti d'Aristotele, e però sarà bene il dimostrarlo distintamente, servando l'ordine istesso con che sono essi da quello ordinati, e mostrando questo medesimo nella istoria naturale e nel credibile filosofico». La prima parte del libro terzo è così articolata: sostanza (capp. 7-9); quantità (10-12); qualità (13-14); relazione (16-18); azione (19-21); passione (22-24); tempo (25-27); luogo (28-30); sito (31-33); abito (34-36).

condotto in questa sede;³⁴⁸ valga solo l'indicazione che il ricorso alle categorie aristoteliche per elaborare un metodo originale per giustificare (Mazzoni) o produrre (Peregrini) della poesia nuova e di successo era già nei trattatisti e nei polemisti accademici anteriori al *CA*.³⁴⁹ In Tesauro, tuttavia, i riferimenti aristotelici sono sempre esplicitati, tanto nella struttura dell'opera, fondando i temi generali dei capp. II-X, quanto nei singoli passi, proponendo quel ricorso costante dell'autore alla guida già accennato precedentemente. Senza dimenticare l'originale applicazione dei risultati ottenuti dalla ricerca dell'essenza dell'argutezza contemporaneamente alla prosa e a tutte le arti simboliche.³⁵⁰

Per concludere questo *excursus* sulla presenza di Aristotele nel *CA*, occorre tornare alla designazione di 'guida' da cui sono partito, che costituisce una delle cifre di originalità 'letteraria' dell'opera rispetto ad altri trattati affini. Nel *Chiudimento dell'opera* (Z70, p. 740), in una dichiarazione di falsa modestia, Tesauro scrive che il *CA* non è altro che un volume di osservazioni sopra la *Retorica* di Aristotele, in particolare sopra il terzo libro, quello dedicato all'elocuzione, ricercata però attraverso indagine metafisica nelle sue 'fonti'. Si delinea quindi una dimensione almeno tridimensionale del libro, data dall'intertestualità esplicita del libro III della *Retorica*, connesso intimamente alla *Poetica*,³⁵¹ dalla natura 'metafisica' dell'indagine, che non si trova nella *Retorica* ma che struttura il libro di Tesauro (cfr. *supra*, cap. I.3), e dalle «osservazioni» dell'autore, che in realtà costituiscono trama e sostanza di ogni pagina del *CA*, e che possono avvalersi di argomenti filosofici aristotelici e scolastici, senza dimenticare i numerosi esempi 'arguti' provenienti proprio dal *Corpus Aristotelicus*. Si è

³⁴⁸ Accenna a un confronto tra l'«imitazione fantastica» di Mazzoni e le indicazioni di Tesauro FRARE in «*Per istraforo di prospettiva*», cit., p. 128.

³⁴⁹ Si può dare così nuovo valore all'indicazione di GIUSEPPE CONTE, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano, Mursia, 1972, p. 61: «[Tesauro] utilizza materiali a lui prossimi, o di una tradizione (Aristotele), li verifica in relazione ai suoi progetti di sistemazione d'un problema che non può non essere dimensionato, nella misura della sua incidenza, almeno in una recente stagione tardo-cinquecentesca». Ma cfr. anche le puntualizzazioni fatte nel cap. III, intitolato significativamente *La Metafora in Aristotele, nel secondo '500 e nel Barocco*, ivi, pp. 107-111.

³⁵⁰ Anche in questo caso l'indicazione può essere scovata in Aristotele: «Poiché l'imparare è piacevole come il provare meraviglia, ne consegue necessariamente che sono piacevoli anche le cose dello stesso genere, come l'imitazione di un oggetto, per esempio *attraverso la pittura, la scultura e la poesia*. E lo è tutto ciò che sia ben imitato, anche se il soggetto imitato non è di per sé piacevole: infatti non è per questo che si prova godimento ma *vi è un ragionamento che "questo" corrisponde a "quello"*, di modo che accade di imparare qualcosa» (*Rhetorica*, I.11, 1371b4-11, corsivi miei; trad. di C. Viano). Il passo è citato in Z70, p. 26, nota 17.

³⁵¹ Cfr. VIANO, *Introduzione ad ARISTOTELE, Retorica*, cit., p. XI: «Il terzo libro è particolarmente vicino alla *Poetica*: frequenti sono i rimandi reciproci, il discorso retorico è spesso messo in parallelo con quello poetico e sono sottolineati gli elementi in comune tra di essi, come l'uso della metafora». Cfr. anche le importanti considerazioni di MORPURGO-TAGLIABUE, *Linguistica e stilistica di Aristotele*, cit., pp. 185-197.

già visto, inoltre, come la prima dimensione intertestuale è spesso manipolata da Tesauro, benché venga promessa una fedeltà al ‘vero’ Aristotele, in un gioco reciproco per cui il testo del *CA* è influenzato da quello aristotelico ma anche quest’ultimo si adegua alle esigenze e alle ‘interrogazioni oracolari’ di Tesauro. Ancora una volta una bella suggestione letteraria proviene dal contemporaneo Frugoni, che inserisce Aristotele come personaggio del Tribunale della Critica chiamato a giudicare l’opera di Tesauro:³⁵²

La Critica d’industria portò in confesso il *Cannocchiale* presentatole dal Tesauro per esplorar il sentimento di quegli Aristarchici; ed anco per far vedere quanto pesava. Gli diè un’occhiata viva e di lince Aristotile, perché **’l suppose dall’intitolato fabbricato de’ suoi materiali**, e come quello ch’era *divorator de i libri altrui per convertirli ’n propria sostanza*; mentre il Tribunale divisava d’altre faccende, andò rivoltandone i fogli con attenzione accurata, e l’osservai che leggendo, tratto, tratto, inarcava le ciglia con sospensione ammirante. Fattasi pausa dal Tribunal bisbiglioso, aspettarono che quegli desse primiero il suo voto sopra una materia così a lui spettante. «Il mio voto è questo» – proruppe l’oracolo del Peripato – «che **’l Tesauro ha convertiti col suo intellettual magistero i miei cristalli in diamanti**. Questo è un Cannocchiale che merita molto più per la sua finissima et oculatissima scoperta, che quello del Gallileo; il quale, se pretese di rinvenir col suo le macchie nel sole, di rintracciar nuove stelle nel cielo, non può adeguar di gran lunga l’eccellenza di questo diafano telescopio, con cui meglio si ravvisano le macchie dell’eloquenza, e si svelano, con optica acuminosa, nel ciel di Mercurio gli astri più fulgidi che devono coronarla». Così disse, baciò il libro, e ’l restituì alla Critica.

E ancora più interessante è il decreto definitivo della Critica:³⁵³

«Il *libro* che s’è posto alla censura del peso è così ben ponderato, così sodo e dommatico nel suo genere, che **si può dire una libreria in compendio**. Chiunque abbia quello in testa, sa quanto il nostro consiglier maggiore, lo Stagirita, ha insegnato; **anzi più** (con buona pace di lui), perch’egli *diè il pane duro a rodere agl’intelletti* pargoleggianti, ed il nostro amato assessor, il Tesauro, loro l’ha masticato, ed havvi aggiunto il companatico saporoso, con un imbandimento soave, **mescolando l’utile al dolce**».

³⁵² FRUGONI, *Cane di Diogene*, cit., vol. V, pp. 233-234; in ed. moderna: *Il Tribunal della Critica*, a cura di Sergio Bozzola e Alberto Sana, 2 voll., Milano/Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, 2001, vol. 1, p. 243.

³⁵³ Ivi, p. 235; nell’ed. 2001: p. 245.

Frugoni rielabora in realtà vari luoghi del *CA* in cui Tesauro paga il suo debito nei confronti dello Stagirita; ma a partire da questo, riesce a mettere in risalto con perspicacia alcuni punti importanti sul tema, non scontati. Primo, il lavoro di ‘conversione’ dei ‘materiali’ aristotelici in ‘diamanti’, cioè in principi ‘sodi e dogmatici’ da cui far procedere l’arte dell’eloquenza arguta. Secondo, l’arricchimento delle dottrine aristoteliche tramite ‘masticazione’ di esse,³⁵⁴ ossia semplificazione e adattamento ai temi trattati, e aggiunta di un ‘companatico saporito’, che può essere il repertorio di esempi arguti («utile») ma anche la veste letteraria di cui si costituisce il trattato («dolce»). Riceve allora nuova luce una domanda posta da alcuni critici specialisti: quella di Tesauro è una forma di fedeltà o di tradimento nei confronti di Aristotele? Frare nota, a ragione, che non ha senso vedere in questo un problema, perché si tratta di uno dei tanti «aspetti contraddittori» che contraddistinguono l’opera,³⁵⁵ un’applicazione ingegnosa a livello trasversale del principio integrativo dell’antitesi che si rintraccia a livello retorico, ma che è al tempo stesso espressione, a un livello più profondo, di una cultura moderna fratturata. A una simile compresenza è da ricondurre sicuramente anche l’interazione tra l’Aristotele ‘dei collegi’ e l’Aristotele ‘delle accademie’, che stemperano in qualche modo la neutralità di un Aristotele da *opera omnia* letto e ricopiato, l’uno ancorando la verità del sistema metafisico alla rivelazione cristiana, l’altro ancorando antiche nozioni filosofiche a esigenze concrete del pubblico di scrittori e, di riflesso, di lettori. Quello che si incontra nel testo si limita nella maggior parte dei casi a donare responsi come una sfinge, o appunto un oracolo, per cui la posta in gioco interpretativa rimane sempre alta, e per l’autore (che manovra sapientemente le quinte di questo dramma della conoscenza), e per il lettore.

L’Aristotele del *CA* è, in definitiva, una figura implicita complessa, che è non solamente «maestro», ma «scorta» dell’autore, in quanto gli indica la via da percorrere; e lo è in relazione a ‘noi’, i lettori, che siamo chiamati a interrogarci sul valore dell’interpretazione e sul problema della verità proprio a partire dal modello ambiguo costituito dai due personaggi in viaggio verso le ‘fonti’ e i ‘parti’ delle argutezze, ossia da Tesauro che segue la sua guida, ma per farsi a sua volta ‘insegnante’ e scrittore, e cambiando così le parole o i

³⁵⁴ Non si può non pensare qui al *Convivio* di Dante e al suo avvio, opera che Zanardi include tra le letture ‘volgari’ diffuse tra i collegi gesuiti frequentati dal giovane Tesauro (vd. *supra*, cap. I.1).

³⁵⁵ Cfr. FRARE, «*Per istraforo di prospettiva*», cit., pp. 60-61 e nota 13, dove sono ricordate le posizioni precedenti. Alla stessa questione è da ricondurre la compresenza di materiale «scolastico» e materiale «positivo» individuata da POZZI, *Note prelusive allo stile*, cit., pp. 29-30 (vd. *supra*, Premessa).

concetti della stessa guida, per amore del vero.³⁵⁶ Se si accetta che «attrae, la guida, per essere seguito – il maestro, invece, si tende a imitarlo», e che «in Occidente, il maestro deve essere anche come una guida, deve esserlo fermandosi al margine stesso di quel mistero dell'essere di ognuno che è la sua vocazione», come scriveva in una lettera la filosofa María Zambrano,³⁵⁷ allora ancora una volta siamo di fronte a un fenomeno della letteratura che ha una precisa funzione formativa per il lettore, consistente in quell'apertura dell'imitazione al senso critico che rende autentico l'eloquio, «mescolando l'utile al dolce». L'eloquio 'vero' di Tesauro, l'eloquio 'vero' di Aristotele: per un gioco di prospettive, due livelli di un unico, dinamico e vivido eloquio.

Merita forse un breve approfondimento l'assenza di una figura attesa nell'opera, ossia Galileo, comunemente inteso come una sorta di anti-Aristotele nel Seicento. In tutti gli accenni al cannocchiale sparsi nel *CA*, non emerge mai l'atteso nome dello scienziato pisano; anche in quello più esplicito, sulla scoperta dello strumento meraviglioso, viene ricordato il solo inventore olandese, non lo sviluppatore italiano.³⁵⁸ Ciò nonostante, la Bisi ha sottolineato come nel libro sembra esserci, riguardo alle proprietà accidentali degli oggetti, una contaminazione tra «le categorie aristoteliche e le proprietà oggettive di Galileo»,³⁵⁹ indagate nel *Saggiatore*, che avvicinerrebbe Tesauro «all'empirismo» e alla «visione del mondo imposta dalla rivoluzione scientifica». Già Eileen Reeves, lasciandosi ispirare dall'illustrazione dell'antiporta, ha riscontrato possibili coincidenze tra Galileo e Tesauro nella dimostrazione tramite l'evidenza delle immagini e quindi in alcuni metodi di

³⁵⁶ Nell'*Idea*, p. 35, Tesauro ammette che è pronto, nella sua indagine di stampo aristotelico, a rifiutare «con buoni principî ciò che apertamente farà contrasto alla verità, il cui nome dev'essere ad un filosofo più caro che gli amici» (è ragionevole ipotizzare che «nome» sia un refuso nel ms. per «dume»). L'allusione è a un passo dell'*Ethica Nicomachea* (I.6, 1096a12-17), dove Aristotele si prepara a prendere le distanze dalla filosofia del maestro Platone: «Questa ricerca è divenuta difficile, avendo dei noti amici introdotto la dottrina delle idee. Ma può sembrare meglio e doveroso, per salvaguardare la verità, anche sacrificare i sentimenti personali, dal momento che noi siamo pure filosofi; pur essendoci care entrambe le cose, gli amici e la verità, è dovere morale di preferire la verità» (seguo la traduzione di MARTHA C. NUSSBAUM, resa in italiano da Merio Scattola, inserita in Ead., *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 542; ed. or. *The Fragility of Goodness*, Cambridge University Press, 1986).

³⁵⁷ Lettera ad Agustín Andreu del 29 luglio 1975, pubblicata e tradotta in María Zambrano, *Il Maestro e la Guida*, a cura di Nunzio Bombaci, «Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia», 7 (2006), disponibile in rete, url: <https://mondodomani.org/dialegesthai/articoli/maria-zambrano-01> [ultima consultazione: 25/09/2021]; il testo originale si legge in MARÍA ZAMBRANO, *Cartas de La Pièce (correspondencia con Agustín Andreu)*, a cura di Agustín Andreu, Pre-Textos, Valencia, Universidad Politécnica, 2002, num. 67. Il tema è indagato più distesamente nel contributo *La "Guida", forma del pensiero*, in MARÍA ZAMBRANO, *Verso un sapere dell'anima*, ed. italiana a cura di Rosella Prezzo, [trad. di Eliana Nobili], Milano, Cortina, 1996, pp. 53-77 (ed. or. *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Fundación María Zambrano, 1991).

³⁵⁸ Z70, pp. 89-90.

³⁵⁹ *Il velo di Alceste*, cit., p. 23. La citazione successiva proviene da p. 13.

persuasione;³⁶⁰ e Lina Bolzoni, sempre partendo dalla suggestiva antiporta, ha più recentemente instaurato un confronto tra i due basato sul modo ‘anamorfico’ di leggere i testi poetici a diversi livelli prospettici.³⁶¹ Ho già indagato altrove il meccanismo di ‘occultamento’ a cui è sottoposto Galileo nel *CA*,³⁶² a cui spetterebbe di diritto il ruolo di *alter ego* simbolico dello stesso Tesauo, in quanto scopritore con lo strumento ‘aristotelico’ delle «macchie dell’eloquenza» e degli «astri più fulgidi che devono coronarla», come scrive Frugoni. Galileo e Tesauo, per rimanere nell’analogia, condividono il primato di avere aggiustato uno strumento in parte già inventato (l’*organon* di Aristotele e il telescopio olandese) e di averlo applicato al già noto con risultati innovativi e più ‘veri’; senza dimenticare la ‘gloria’ proveniente dall’averlo fatto in lingua italiana, fattore spesso trascurato per Tesauo. L’interpretazione più semplice ed efficace dell’antiporta illustrata sembra essere proprio questa: scoperte nella loro vera natura di fenomeno essenziale della produzione poetica e simbolica, le argutezze non sono più viste come un vizio, ma come elemento di bellezza e autenticità; sul piano simbolico, le macchie solari non sono più viste, grazie alla scoperta della loro vera natura permessa dal telescopio, come fenomeno accidentale del sole (così gli avversari di Galileo) e come elemento che ne stravolge la bellezza originaria, ma come componente essenziale di un fenomeno naturale. E, dopo le ipotesi di Arena a intendere la struttura compositiva dell’illustrazione – dovuta in origine a Giovenale Boetto, si suppone – come debitrice della romana *Allegoria della Pace e delle Arti durante il Pontificato Barberini*, simbolo del modello di rinnovamento culturale trapiantato da Roma a Torino da Maurizio di Savoia,³⁶³ si può tentare una nuova suggestione iconografica a riguardo. L’antiporta illustrata che apre la prima edizione delle *Opere* di Galileo del 1656, infatti, presenta la figura dello scienziato pisano con le caratteristiche dell’Aristotele di Tesauo: egli tiene, ugualmente barbuto, con una mano il telescopio e con l’altra indica il cielo a delle figure allegoriche femminili, in questo caso identificabili con tre scienze, l’Optica, l’Astronomia e la Matematica.³⁶⁴ Il disegno dell’incisore Stefano della Bella viene commissionato dal cardinale Leopoldo de’ Medici intorno al 1655, data in cui il *CA* cominciava già a circolare tra gli eruditi d’Italia (la copia mandata a Cassiano dal Pozzo circolava in quello stesso

³⁶⁰ EILEEN REEVES, *The Rhetoric of Optics. Perspectives on Galileo and Tesauo*, «Stanford Italian Review», 7 (1987), pp. 129-145. Alcuni dubbi sulla prospettiva della Reeves, benché non argomentati, sono stati sollevati da MAURIZIO SLAWINSKI (*Seicento*, «The Year’s Work in Modern Language Studies», 51, 1989, pp. 483-493: 483).

³⁶¹ BOLZONI, *Il «libro figurato» del Seicento*, cit. e *Giochi di prospettiva sui testi*, cit.

³⁶² CUTRÌ, *Indagine sull’uso delle fonti scientifiche*, cit.

³⁶³ Cfr. ARENA, «*Omnis in unum*», cit. Per il dipinto in questione, opera di tale «fratello del cav. Muti», con partecipazione probabile di Charles Mellin, concluso nel 1627 e inserito nella collezione di Palazzo Barberini, cfr. YURI PRIMAROSA, *Giovanni Battista Muti Papazzurri e Charles Mellin: un “nobile dilettante” e un pittore lorenese alla Corte dei Barberini*, «Storia dell’arte», 127 (2010), pp. 41-92: 67-70 e *Capolavori della Galleria nazionale d’arte antica: Palazzo Barberini*, a cura di Lorenza Mochi Onori e Rossella Vodret, Roma, Gebart/De Luca, 1998, p. 84.

³⁶⁴ Cfr. *Le opere di Galileo Galilei. Appendice*, vol. I, *Iconografia galileiana*, a cura di Federico Tognoni, Firenze, Giunti, 2013, pp. 78-80.

lasso di tempo tra i più eminenti personaggi dei circoli romani);³⁶⁵ ciò significa che è probabile che i contemporanei avessero presente questa vicinanza, che non è sovrapposizione, tra le due figure di Aristotele e Galileo suggerita dal titolo, dalla quale Tesauro costituiva, nel campo della retorica arguta, la sua figura di innovatore moderno, erede, custode e trasformatore del sapere classico.

3. L'AUTORE COME SECONDA GUIDA

Riprendendo le argomentazioni di María Zambrano,³⁶⁶ il genere della Guida e quello del trattato filosofico hanno un fine simile, ossia quello di trasmettere un sapere al lettore, ma lo fanno in modi differenti: la Guida mettendo in primo piano l'esperienza umana e un percorso di formazione personale, il trattato filosofico il sapere con pretesa scientifica e un percorso argomentativo obiettivo. L'espedito narrativo del *CA* è quello di inserire una guida specifica, Aristotele, in un trattato non propriamente filosofico, quanto piuttosto tecnico, se *techné* viene inteso nel senso antico di 'arte', e di prolungare il rapporto che questa instaura con l'autore anche verso il lettore. Nell'antefatto ricordato nel cap. I (Z70, pp. 2-3; ma anche ivi, pp. 627-628), l'autore è 'perplesso' sulla possibilità di giungere a un'arte delle argutezze, ma Aristotele gli si presenta come guida in un certo periodo della sua vita per superare il momento di 'oscurità'; il percorso compiuto dall'autore sarà poi organizzato e presentato al lettore sotto forma di 'idea', per aiutarlo in una simile inchiesta. La presenza del modello della guida e del maestro evita, dunque, la chiusura dogmatica del trattato in favore di una soluzione più aperta, *in fieri*, capace di coinvolgere il lettore nelle nozioni trattate, così da «renderlo partecipe della sua azione creatrice, rendendolo a sua volta creatore» (Zambrano).³⁶⁷

Questa soluzione diverge dalle tipologie più usate nella trattatistica di retorica e poetica di età moderna, come sono quella platonica del dialogo,³⁶⁸ quella oraziana del poemetto

³⁶⁵ Cfr. la lettera inedita di Cassiano dal Pozzo a Emanuele Tesauro del 20 dicembre 1655, BANLC, Carteggio Puteano, ms. IV (2), c. 173r: «potessi aver il di lei ritratto, che col suo *Cannocchiale Aristotelico* è stato goduto più mesi da diversi, e particolarmente dal figlio naturale, che qui si ritrova, del re di Danimarca. E veramente chiunque ha visto quella preziosa opera, et ha cognizione dell'altre nobili fatiche di V.S. Illustrissima, stupisce et ammira, né può restar sazio di veder e contemplar l'autore il medesimo e l'effigie dell'autore».

³⁶⁶ Cfr. ZAMBRANO, *Verso un sapere dell'anima*, cit., pp. 59-64.

³⁶⁷ Ivi, p. 57.

³⁶⁸ Il dialogo filosofico, tornato in auge in età umanistica, è il genere prediletto nel Rinascimento per trattare argomenti poetici; si ricordino almeno gli importanti estremi rappresentati dai *Dialoghi*

satirico,³⁶⁹ ma anche quella aristotelica del trattato scolastico, che pure è quella più vicina al *CA*. Nel libro di Tesauro ci si trova di fronte, lo hanno notato tutti gli interpreti più attenti, a un libro di difficile classificazione, che presenta quello che Emilio Blanco ha definito, in riferimento all'*Agudeza* di Gracián, «un testo poliedrico».³⁷⁰ Si è già visto come questa poliedricità è debitrice in parte del genere del panegirico in prosa, tra quelli più frequentati dal Tesauro poligrafo. In esso enciclopedismo, encomio, ragionamento ingegnoso, teatralità si fondono in un prodotto tipicamente barocco, «che assorbe, rielabora, riplasma generi diversi della cultura del Seicento»,³⁷¹ secondo modalità rintracciate anche negli aspetti più 'letterari' del *CA*. Come scrive la Doglio nell'accurata introduzione all'ultimo panegirico tesauriano, *La Tragedia* del 1664, punto di arrivo di un lavoro sul genere iniziato più di quarant'anni prima:

Intenzionalmente [Tesauro] fa del panegirico non solo un'orazione che si avvolge su una metafora o su un'ingegnosa catena di metafore, ma uno zibaldone in cui si articola un ammasso di parole e di cose, cose lette e cose viste, in un accumulo di testi letterari e di realtà naturali [...]. Fantasia metaforica e intelligenza concettistica, anche nel riuso dei classici, si fondono a una sensibilità visiva, spettacolare [...].³⁷²

La spettacolarità è elemento richiesto da una cultura particolarmente sensibile alla rappresentazione teatrale del mondo e da una civiltà abituata a muoversi in una realtà fortemente mediata da simboli e cerimonie, tanto più in ambienti attenti alle feste pubbliche come quelli milanese e torinese, in cui si era formato il giovane Tesauro; questo è noto, e non vale la pena soffermarvisi.³⁷³ La letteratura riflette e anzi entra in simbiosi con gli spettacoli collettivi; e, nel caso di Tesauro, la figura di oratore, ma in altri casi di

(1578-1594) di Torquato Tasso e dagli *Entretiens d'Ariste et d'Eugene* (1671) del gesuita francese Dominique Bouhours.

³⁶⁹ Il modello dell'*Ars poetica*, o *Epistola ai Pisani*, agisce per tutto il Seicento barocco, dall'*Arte nuevo de hacer comedias* di Lope de Vega (1609) all'*Art poétique* (1674) di Boileau, per ricordare solo gli esempi più celebri.

³⁷⁰ *Introducción* a GRACIÁN, *Arte de ingenio*, cit., p. 11 (trad. mia).

³⁷¹ DOGLIO, *Introduzione* a TESAURO, *La Tragedia*, cit., p. 15.

³⁷² Ivi, pp. 14 e 15.

³⁷³ Cfr. almeno le coordinate generali date da BATTISTINI, *Il Barocco*, cit., pp. 57-73 e 82-86. Sulla connessione tra gli spettacoli teatrali e la sfera della retorica, con un'attenzione particolare alla risposta emotiva e intellettuale degli spettatori, rimando al classico studio di MARC FUMAROLI, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia seicentesche*, Bologna, il Mulino, 1990 (ed. or. *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Gêneve, Droz, 1996).

ingegnere, regista e attore dell'evento,³⁷⁴ si inserisce poi nel testo scritto, esplicitandosi nella forma del narratore in prima persona.

Si assiste dunque – nei panegirici dati alle stampe così come nel *CA* – a quella volontà di ‘teatralizzazione’ della pagina scritta, al di fuori di una struttura di genere propriamente drammatico, che è già stata evidenziata con densità e penetrazione nell’introduzione 1981 di Ezio Raimondi alla ristampa del volume *Letteratura barocca*, a cui si rimanda.³⁷⁵ I nuovi elementi che qui si vogliono mettere in luce, considerando anche le successive indagini e ipotesi interpretative di Pierantonio Frare,³⁷⁶ toccano nello specifico la tenuta di senso del piano ‘narrativo’ del *CA*, che sembra proprio arricchire il ragionamento espositivo con un dialogo implicito tra autore e lettore, finalizzato ad aprire il sipario sullo spettacolo delle arguzie e di scoprire le quinte sui modi ingegnosi di riconoscerle per acquisirne i meccanismi essenziali. Una sorta di concretizzazione della voce narrante dell’autore o di sua *mise en abîme* nel testo (per seguire una felice intuizione di Monica Bisi),³⁷⁷ che permette da un lato la creazione del modello della cosiddetta ‘guida’ con Aristotele, come si è visto, e dall’altro la chiamata alla partecipazione del lettore, fatto anch’egli personaggio implicito o comunque personificazione nel testo, secondo il garbo faceto e calibrato della ‘civil conversazione’, o secondo il formulario accattivante dell’esperto predicatore di cose sacre. Quale che sia la suggestione più appropriata, l’assunto più utile che se ne può trarre è che l’apertura di uno spazio privilegiato di incontro tra autore e lettore nel trattato, che mi

³⁷⁴ Penso in particolare alle iscrizioni e apparati fabbricati per le celebrazioni pubbliche dei funerali di Filippo III di Spagna a Milano nel 1621, dei natali di Baltasar Carlos d’Asburgo a Milano nel 1630, della ricorrenza del miracolo della Sacra Sindone a Torino nel 1653. La scrittura delle cronache dei primi due eventi, pubblicati in forma anonima dal milanese Malatesta, è attribuita dai contemporanei a Tesaurò stesso (cfr. ANDREA ROSSOTTO, *Syllabus scriptorum Pedemontii*, Montereali, typis Francisci Mariae Gislandi, 1667, p. 186), mentre quella della festività sacra del 1653 (*L’anno secolare*, Torino, Zavatta, 1653) è stata attribuita al medesimo da MERCEDES VIALE FERRERO (*Madama Cristina e le feste della città di Torino: incontri e scontri tra due poteri*, in *In assenza del re. Le reggenti dal secolo XVI al secolo XVII (Piemonte ed Europa)*, a cura di Franca Varallo, Firenze, Olschki, 2008, pp. 483-494: 484).

³⁷⁵ *Dalla metafora alla teoria della letteratura*, in Id., *Letteratura barocca*, cit., pp. V-LXXV. Calzante in questo punto è l’osservazione che si legge a p. LXIX: «la teoria della letteratura compresente all’idea della metafora vive per Tesaurò entro una visione del mondo propria di una società il cui linguaggio pubblico, istituzionalizzato da un cerimoniale di corte, è quello della festa». Raimondi suggerisce già anche la solidarietà tra contenuto teorico e svolgimento pratico del pensiero, per cui la ‘visione del mondo’ descritta si costituisce a fondamento di entrambi: «la stilistica del *Cannocchiale* [...] ubbidisce a una logica visiva e la svolge con libera coerenza, portandoci a contatto diretto con un sistema di lettura, con le sue anatomie e le sue ricostruzioni» (ivi, pp. XLV-XLVI).

³⁷⁶ Mi riferisco in particolare alle due monografie più volte ricordate, *Retorica e verità* e «*Per istraforo di prospettiva*».

³⁷⁷ Vd. *supra*, Premessa al cap. e *infra*, pagine seguenti.

sembra sia innegabile, si rivela essere un espediente arguto non meno funzionante di quelli stilistici analizzati con il ‘cannocchiale aristotelico’. Mediando i termini da un importante studio di Giuseppe Conte sulle funzioni semiotiche e comunicative della metafora barocca,³⁷⁸ si può dire che la rappresentazione di un autore «che si avvale di un codice dell’ostentazione» (ostentazione anche di sé stesso) e conseguentemente di un lettore «il cui codice è quello del compiacimento», chiamato direttamente in causa, è una trovata arguta e pervasiva del *CA*, compiuta attraverso espedienti retorici peculiari e utile a creare le condizioni (si tenga bene a mente questo termine) idonee alla ricezione più favorevole degli esempi e degli esercizi indagati e proposti nel trattato. Si può individuare dunque un secondo modello dialogico, dopo quello Aristotele-Tesauro, da cui deriva, che serve da indicazione per il fruitore dell’opera, ossia quello di autore-lettore.

Alcuni espedienti retorici che servono specificamente a instaurare questo rapporto privilegiato tra autore e lettore sono comuni sia ai panegirici sia al *CA*, ma hanno funzioni differenti. Prenderò in esame solo quello più significativo, a mio parere, ossia l’allocuzione. Caratteristica del panegirico, almeno della forma impiegata da Tesauro, è infatti l’apostrofe ricorrente al dedicatario dell’orazione, che scandisce varie fasi del discorso. Questo mette sicuramente in una posizione di risalto il destinatario, stimolandone al tempo stesso il legame patetico con l’oratore.³⁷⁹ Altre forme di indirizzamento al pubblico ricadono invece, secondo la retorica classica, nella *licentia*, l’insieme di mezzi sfruttati per legare al parlatore l’attenzione degli ascoltatori, nei momenti in cui essa rischierebbe di declinare.³⁸⁰ Eppure Lausberg nota che, nel caso di letteratura scritta, le allocuzioni al lettore sotto forma di parentetiche assumono una funzione equivalente a quella delle apostrofi,³⁸¹ poiché richiamano con un mezzo inusuale il lettore nel suo ruolo e lo elevano al di sopra della massa anonima. Questo è quanto avviene precisamente nel *CA*, mentre è fenomeno che mi

³⁷⁸ Cfr. CONTE, *La metafora barocca*, cit., pp. 116-128, sull’importanza che riveste il lettore in quanto «fruitore privilegiato» del sistema metaforico indagato da Tesauro ma comune a tutto il Barocco. Le citazioni riportate sono tratte invece da p. 156.

³⁷⁹ Legame patetico significa la creazione di una comune atmosfera emotiva in cui simpatizzano sia l’oratore sia l’ascoltatore. L’apostrofe è posta da Tesauro tra le figure patetiche, ossia quelle che muovono «l’affetto con la energia delle forme vivaci» (*FM*, p. 24), nello specifico tra quelle che «esprimono movimenti della mente» (*ALM*, p. 81). In *Z70*, p. 220, essa viene acutamente descritta come gemella opposta della prosopopea, ossia la personificazione: «nell’APOSTROFE noi favelliamo con chi non ode: ugualmente miracolosa, però che quella [la prosopopea] dona la loquela a’ mutoli, questa l’udito a’ sordi».

³⁸⁰ Cfr. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, cit., §764.

³⁸¹ Cfr. *ivi*, §763.

sembra assente nelle simili opere di Peregrini, Gracián, Sforza Pallavicino sulle acutezze.³⁸² Si sono già messe in evidenza due varianti (vd. *supra*, I.2) in cui Tesoro interviene a modificare un epiteto inserito nell'allocuzione (cap. I: savio lettore S54 > desideroso lettore B63 Z70 e industrioso lettore S54 > accorto lettore B63 > industrioso lettore Z70), a dimostrazione dell'importanza che questi micro-fenomeni rivestono nel testo. A un computo veloce, ho contato venti appelli al lettore (talvolta «lettore») distribuiti estensivamente,³⁸³ tutti nella forma della parentetica e accompagnati da un epiteto, expediente questo che risente della *captatio benevolentiae* degli autori classici e dei predicatori contemporanei. Ne fornisco qui di seguito l'elenco, in cui ho inserito anche i relativi verbi presenti nella principale, per mostrare come nella maggior parte dei casi (indicati con un asterisco) ricoprono una funzione 'perlocutiva'³⁸⁴ in riferimento al lettore:

| Cap. | Z70 | Nella parentetica | Nella principale |
|------|--------|----------------------|---|
| I | p. 2 | desideroso lettore | Egli è il vero |
| I | p. 9 | studioso lettore | Hai tu veduto |
| I | p. 15 | industrioso lettore | Hai tu già potuto conoscere* |
| II | p. 46 | giudizioso lettore | dillo tu* |
| III | p. 72 | discreto lettore | Eccoti |
| IV | p. 121 | giudizioso lettore | Queste distinzioni mi tirano a ritesserti |
| IV | p. 182 | industrioso lettore | un ricordo vo' darti |
| IV | p. 183 | giudizioso lettore | puoi tu esercitarti* |
| IV | p. 191 | amico lettore | Non dubito [...] che dovendo tu accingerti* |
| IV | p. 200 | accorto lettore | puoi tu fare* |
| V | p. 209 | avvedente lettore | comincerai tu a conoscere* |
| VI | p. 247 | intelligente lettore | Puoi tu fin qui chiaramente aver compreso* |
| VII | p. 364 | avvedente lettore | Et eccoti |
| XIII | p. 610 | ingegnoso lettore | Eccoti |

³⁸² In queste, gli appelli al lettore sono limitati all'apposita zona del paratesto (rispettivamente: *Lettore, Al lector, L'autore a chi legge*).

³⁸³ Sarà un caso, ma anche i celebri appelli di Dante al lettore nella *Commedia* sono venti, secondo l'ipotesi più caldeggiata (cfr. il recente contributo di ERMINIA ARDISSINO, *Il lettore collaborativo di Dante Alighieri*, in *Il lettore nel testo*, a cura di Aldo Nemesio, Torino, Nuova Trauben, 2017, pp. 13-29: 16). Vale la pena, comunque, tenere da conto che richiami diretti al lettore si contano anche tra i trattati di Dante, in particolare il *De vulgari eloquentia* (cfr. SELENE SARTESCHI, *Dante e il lettore*, in Ead., *Il percorso del poeta cristiano. Riflessioni su Dante*, Ravenna, Longo, 2005, pp. 99-123). Si aggiunga, inoltre, che alcuni appelli danteschi della *Commedia* «non intendono solo far attento e docile l'uditore, ma sollecitarlo in vari modi in rapporto al testo» (ARDISSINO, *ivi*, p. 16), cosa che verrà messa in luce a breve anche riguardo al *CA*.

³⁸⁴ Uso 'perlocutivo' (propriamente 'perlocutorio') nel senso generico di riferimento all'«effetto pratico che può conseguire un atto linguistico» (*GDLI*, Supplemento 2004, p. 626), in questo caso le reazioni del lettore attese. Per approfondire, cfr. la classica suddivisione degli atti linguistici fatta da JOHN R. SEARLE (*Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, introduzione di Paolo Leonardi, [traduzione di Giorgio Raimondo Cardona], Torino, Bollati Boringhieri, 2009, pp. 47-51; ed. or. *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, University Press, 1969), basata sui concetti del linguista John L. Austin.

| | | | |
|--------|--------|--------------------|--|
| XIV | p. 622 | avveduto lettore | Et eccoti |
| XIV | p. 623 | curioso lettore | Mi dirai* |
| XV | p. 624 | amico lettore | Ho io giudicato [...] non potertisi in altro modo insegnar |
| XV | p. 684 | accorto lettore | non ti sarà malagevole [...] il compor per te medesimo* |
| XV | p. 692 | intendente lettore | Conchiudo adunque |
| Chiud. | p. 740 | studioso lettore | Et eccoci |

In particolare, «studioso lettore» e «amico lettore» traducono formule degli *Epigrammi* di Marziale (I, 1, 4 e V, 16, 2): la coincidenza sembra non essere accidentale, se si considera quanto nota Erich Auerbach a riguardo, ossia che, grazie a questi peculiari appelli al lettore, «Marziale ama creare un’atmosfera di arguta e civile intimità tra sé ed il pubblico». ³⁸⁵ Sembra dunque che quel ‘compiacimento’ che, secondo Conte, Tesauro cercherebbe di stimolare nel fruitore della sua opera, e attraverso la teoria esposta (soprattutto riguardo al funzionamento della metafora) e attraverso uno stile arguto, venga già preluso a un livello di strutture retoriche più circoscritte e diffuse puntualmente lungo tutto il *CA*, che arrivano a costituire come la funzione di una linea guida. E la ripetizione in questi punti-chiave dell’avverbio *ecco* seguito dal pronome enclitico, che coinvolge il lettore (*eccoti*) o il lettore e l’autore insieme (*eccoci*), non fa altro che rafforzare questo processo di rappresentazione interna dei due personaggi d’eccezione, coinvolti nell’esplorazione della “selva” dei concetti e delle «stanze» ³⁸⁶ del pensiero.

Ci sono poi nel testo frequenti esortazioni in cui l’autore richiede la partecipazione diretta del lettore che si servono del «tu» allocutivo: talvolta un invito a imitare l’attività escogitata da Tesauro (cfr. Z70, pp. 116-119), talvolta a proseguire con autonomia per la via indicata (cfr. *ivi*, pp. 114-115), e talaltra volta a prendere le indicazioni del testo con senso critico (cfr. *ivi*, pp. 191-195). Questa varietà suggerisce che la partecipazione richiesta al lettore punta sì al ‘compiacimento’, ma non è così passiva come si potrebbe pensare

³⁸⁵ ERICH AUERBACH, *Gli appelli di Dante al lettore*, in Id., *Studi su Dante*, Prefazione di Dante della Terza, Milano, Feltrinelli, 1989 [1963¹], pp. 309-323: 309-310.

³⁸⁶ Z70, p. 305. Si tratta di un importante richiamo al lettore che prelude alla lunga trattazione delle specie di metafore semplici, aggiunto solo in questa edizione; si noti il passaggio di testimone tra Aristotele all’autore nel ruolo di guida, sottolineato dall’uso dei verbi alla seconda persona plurale: «Eccoti la economia delle *otto metafore*, che parean disperse a fortuna dal nostro autore, et la profondità di quell’ingegno, il qual ti butta colà due parole di *diffinizione*, che al vulgo non par nulla et ogni cosa contiene. Ora, sì come dalla *diffinizion del genere supremo* trovato abbiamo il *numero* preciso delle SPECIE GENERICHE, così, ritrovata la *diffinizion di queste*, altresì facil cosa ti fia spartir ciascuna di loro nelle sue SPECIE INFIME et quasi *individuali*; che parve cotanto ardua, anzi ’mpossibile impresa a grandi ’ngegni. Che se questa mia teorica distribuzione non ti appagasse, provati tu di ritrovarne un’altra migliore. Ora egli è tempo ch’io ti conduca a veder ciascuna *specie delle metafore* nelle proprie stanze, et le loro maravigliose opre et ammirabili parti d’ingegno; le quali cose fin qui solamente di corso et superficialmente hotti accennate» (da *Che se questa* in poi manca in S54 e B63).

(soprattutto seguendo con troppa fedeltà Conte): in molti casi si tratta quasi di una sfida, o a completare da sé quanto lasciato in sospeso dall'autore, o a trovare nuovi modi per continuare il sistema presentato, insomma a proseguire con fare creativo il discorso aperto da Tesauro nel *CA* (si ricorda la citata formula della Zambrano: «renderlo partecipe della sua azione creatrice, rendendolo a sua volta creatore»)³⁸⁷ Il ruolo dell'autore-personaggio sembra assumere dunque una sfaccettatura più complessa, che non solo invita a seguire una via, ma invita pure a percorrerla criticamente, proprio come dimostra di aver fatto l'autore-personaggio con l'Aristotele-personaggio. Sono probabilmente già in gioco (e il piano delle forme retoriche si dimostra anche in questo caso connesso a quello delle idee) due concetti aristotelici di grande successo e particolarmente ribattuti nella trattazione del *CA*, ossia quello di imitazione e quello di agnizione, inclusi implicitamente nel concetto di 'guida' delineato dalla Zambrano e che approfondirò specificamente a breve.³⁸⁸

Ma è bene, prima di approdare a questo importante punto, ricordare almeno un altro fenomeno peculiare del *CA*, tra quelli pensati in relazione al lettore: quello dei capitoli che non finiscono, vale a dire casi in cui la frase finale di un capitolo non termina ed è completabile con il titolo del capitolo successivo. Il fenomeno si verifica esplicitamente nel passaggio dal cap. III al IV (Z70, pp. 120-121) e dal IX al X (ivi, pp. 540-541): se si tiene presente la Tabella 2 riportata sopra, i due punti cerniera in cui, rispettivamente, si apre e si chiude lo sviluppo 'orizzontale' della prima parte del *CA*, quello dedicato alle 'cause formali'. Si ricorderanno certamente simili espedienti sfruttati da Dante nella *Commedia*, come per la celebre preghiera alla Vergine di san Bernardo, che collega senza soluzione di

³⁸⁷ Cfr. FABRIZIO BONDI, «*I fantasmi di una lettura gioconda*». *Materiali per una fenomenologia letteraria del lettore secentesco*, in *C'è un lettore in questo testo? Rappresentazioni della lettura nella letteratura italiana*, a cura di Giovanna Rizzarelli e Cristina Savettieri, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 119-140, le pp. 122-123: «Opposta dunque all'immagine del lettore passivo troviamo quella di un lettore adulto, indaffarato a integrare le lacune del testo, di cui apprezza i diversi livelli di significazione, coglie le allusioni, sviluppa le riflessioni appena abbozzate dall'autore. Un lettore altrettanto immerso nel testo dell'altro, ma che intrattiene con esso un rapporto decisamente attivo, anzi addirittura creativo». Questa tipologia di lettore è riferita esplicitamente da Bondi a Tesauro e a Frugoni, che ne seguirebbe le orme (cfr. *infra*, fine del capitolo).

³⁸⁸ Una preziosa indicazione in questo senso la fornisce RAIMONDI, che intende bilanciare la lettura di Conte anche in direzione dell'autore: «appellandosi ad Aristotele, il Tesauro [...] istituisce un rapporto speculare tra locutore e allocutario [...]. Se dunque da una parte chi "ode un concetto arguto" rivive il processo inventivo "di chi lo forma", dall'altra anche lo scrittore non può "fabbricare" una metafora senza sdoppiarsi nell'interlocutore di se stesso e senza decidere a chi si rivolge: la metafora insomma, si porta dentro l'immagine del proprio lettore» (*Letteratura barocca*, cit., pp. LI-LII). Raimondi si riferisce in particolare a un livello di funzionamento della metafora, non dei meccanismi "narrativi" del libro; eppure, guardando alla teorica di Tesauro, l'ipotiposi dell'autore che chiama in causa il lettore è interpretabile dopotutto come una metafora continuata.

continuità i canti XXXII e XXXIII del *Paradiso*, ma nel caso di Tesauro si assiste a un originale *coup de théâtre*, che trasporta il rapporto autore-lettore a un livello meta-testuale, di struttura stessa del libro, e lega più strettamente alla macro-struttura del libro la sua parte più profonda e in un certo senso autonoma (Z70, pp. 120-541). Anche qui la trovata retorica di Tesauro sembra cercare un determinato effetto sul lettore, che si gioca ancora una volta tra la sospensione dell'attenzione, attraverso un'interruzione forzata del discorso, e la sua fascinazione, attraverso una continuità che l'ordinaria fine del capitolo spezzerebbe. Esaminando il contenuto dei due periodi finali, si noterà che Tesauro fornisce indicazioni a riguardo, inserendo proprio degli inviti al lettore (contenuto) poco prima di operare l'espedito scenografico che catturerà con il solo svolgimento (forma) la sua attenzione:

Te ne potrei qua ritessere un nuovo catalogo di esempi, ma **lasciotti questa opera per tuo diporto**, convenendomi passare a' più intimi arcani di quest'arte ingegnosa, et ragionare della

CAGION FORMALE DELL'ARGUZIA

*circa le figure.*³⁸⁹

L'arte sia dunque, così di questa, come di tutte l'altre *facoltà pratichevoli* benché meccaniche, stabilir teoremi et regole particolari che metodicamente indirizzino l'intelletto pratico al fin preteso. Però che l'intelletto umano naturalmente è sì veloce et sagace, che mostratogli un sol vestigio, conosce il concetto di lungi et **per sé corre a procacciarlo**. Ma perché i teoremi, o regole pratiche, son la forma dell'arte, et ogni forma presuppone la disposizione della materia et la cognizion del fine a cui s'indirizza la operazione, **discorreremo** nel primo luogo della

CAUSA FINALE

*et materiale dell'argutezza.*³⁹⁰

La prima funzione dei due fenomeni esaminati (uno 'patetico' e uno 'armonico', per dirla con Tesauro, ossia uno allocutorio e uno iconico) sembra in definitiva essere quella di costituire l'unità del libro, ordinando i materiali indagati e le indicazioni aristoteliche in una continuità di senso, per così dire 'narrativo', e rappresentando al lettore gli argomenti astratti con iconicità e vivacità, tramite il richiamo diretto della sua presenza, come tra gli spalti di un teatro. La seconda funzione, meno evidente, sembra essere quella di

³⁸⁹ Z70, pp. 120-121.

³⁹⁰ Ivi, pp. 540-541.

coinvolgere attivamente il lettore nel testo, non solo per una comprensione migliore del contenuto, ma anche per la costituzione stessa del contenuto nelle sue forme, in cerca di uno spettatore per definire la loro rappresentazione. Tornando all'intuizione felice della Bisi, si può parlare non impropriamente (anche se retroattivamente) di *mise en abîme*, che nel Seicento significava semplicemente «rappresentazione di uno scudo al centro di un altro, con possibile effetto di prospettiva all'infinito» (come nel blasone della famiglia Tesauro



riprodotto nell'immagine a lato, particolare del ritratto dell'autore posto in Z70), mentre nella critica odierna ha assunto il senso traslato di «inserimento in un'opera di un personaggio o di un particolare che rappresenta l'attività dell'autore o dello spettatore».³⁹¹ Senza entrare troppo nel merito di concetti propri della narratologia, si assumerà allora che questi nuovi elementi messi in luce si assommano ai precedenti nel costituire gli aspetti

più letterari del *CA*.

A questo punto, e prima di trarre le conclusioni, diventa interessante ricordare alcuni appunti di estetica del più appassionato estimatore di Tesauro del XIX secolo, Vincenzo Padula (1819-1893),³⁹² da cui Benedetto Croce trasse il noto interesse filosofico per il *CA*. In due brevi passi di elogio a Tesauro, uno dal manoscritto preparatorio e l'altro dalla versione definitiva della sua *Introduzione allo studio dell'Estetica* (1857), emergono alcune caratteristiche che distinguerebbero e valorizzerebbero il *CA* rispetto ai trattati di retorica precedenti:³⁹³

[Tesauro] esaminò l'arte dello scrivere, per difendere il suo amico [Marino], e fermo sul gran principio che la metafora carpisce la bellezza al pensiero, ne svolse ampiamente le proprietà; superò Aristotele, superò tutti i retori che lo aveano preceduto, e ne diede un'opera meravigliosa sull'Elocuzione e l'Arguzia.

³⁹¹ *GDLI*, Supplemento 2004, p. 552. Per approfondire il meccanismo della *mise en abîme*, si legga LUCIEN DÄLLENBACH, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche, 1994 (ed. or. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977).

³⁹² Cfr. la voce *Padula, Vincenzo* di CARMINE PINTO nel *DBI*, vol. 80, 2014, pp. 204-207 e l'introduzione di Pasquale Tuscano a VINCENZO PADULA, *Scritti di Estetica, Linguistica e Critica letteraria*, 3 voll., a cura del medesimo, Roma-Bari, Laterza, 2001, vol. 1, pp. VII-XCII. Per i riferimenti in CROCE, cfr. i suoi *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1966, pp. 311-346: 321 (riedizione del contributo giovanile *I trattatisti italiani del "concettismo" e Baltasar Gracian*, pubblicato nel 1899).

³⁹³ PADULA, *Scritti di Estetica*, cit., vol. 1, pp. 100 e 49-50.

Emmanuele Tesauro esaminò l'arte dello scrivere, per difendere il suo amico [Marino]; e fermo sul gran principio che la Metafora conferisce bellezza al pensiero, ne discorse largamente tutte le proprietà. Superò Aristotele e tutti i retori precedenti, svolse con molta sottigliezza la *forma lirica del pensiero*, accennò il primo la *forma drammatica* [...].

Tralasciando le idiosincrasie concettuali del sistema estetico e del retroterra romantico di Padula, occorre notare i due punti aggiunti nella versione definitiva, che riguardano la funzione della metafora in relazione al bello (che verrà ripresa nel prossimo capitolo di questa tesi) e l'innovativa intuizione critica delle forme del pensiero. Interessa in modo particolare il riferimento alla «forma drammatica», concetto che risulterà più chiaro se si leggono alcune definizioni provenienti dai manoscritti inediti:³⁹⁴

Che fa un'idea? Quali sono gli effetti che produce collocata nello spazio fantastico? Ecco la forma drammatica. – L'uomo imita le cose in moto, non in quiete. Ora la letteratura è un'imitazione che fa chi legge: bisogna dunque offrirgli le cose in azione. La forma drammatica è la vera fonte dello stile vivo, che fa *attento l'uditore*, che gli vieta dormire, per la ragione che lo fa muovere.

La forma drammatica è all'idea ciò che il gesto è alla parola. Le parole non muovono che chi parla la stessa lingua; e concetti spesso acuti non son da chi non è acuto avvertiti. Ma il gesto che porta in sé effigiati gli affetti del cuore fa breccia in tutti, perché comuni sono le passioni, e *comuni* son gl'indizii, onde ciascuno le dimostra in se stesso, e le ravvisa negli altri.

Forma drammatica è ciò che mi fa fare.

La formula 'forma drammatica' rimanda subito all'ambito teatrale, da cui sembra derivare l'elemento dialogico (di coinvolgimento del pubblico) e quello di rappresentazione scenica (tramite visione di un'azione) del contenuto.³⁹⁵ Padula si riferisce alla natura delle argutezze indagata da Tesauro (cfr. Z70, p. 2: «tanto solamente è morto quanto dall'argutezza non è avvivato») – la significazione 'figurata' – ma forse aveva già intuito la peculiare messa in forma (e nella scena del testo, per così dire) del pensiero, la quale predilige la 'drammatizzazione' delle idee, l'unica che sembra essere adatta o almeno la più efficace a

³⁹⁴ Ivi, vol. 3, pp. 320; 322-323; 413.

³⁹⁵ 'Drammatico' va inteso nel senso esteso di «caratterizzato da quegli elementi che sono propri del dramma [...]; vivace, movimentato» (*GDLI*, vol. IV, p. 1002).

trattare dell'argutezza e delle sue applicazioni;³⁹⁶ se ciò fosse vero, il *CA* non si limiterebbe a indagare lo stile arguto, né a essere scritto in uno stile arguto, ma presenterebbe anche le condizioni stesse in cui uno stile arguto acquista senso e può attuarsi. Su questa 'messinscena delle idee' ha lavorato con giudizio Valeria Merola, studiando la metafora del teatro come spazio mentale in vari scritti di Tesauro, dai panegirici alla *Filosofia morale*.³⁹⁷ La prospettiva della Merola insiste, nello specifico, sulla verisimiglianza rappresentativa di questa poetica tesauriana della teatralizzazione, che riprodurrebbe fedelmente le modalità culturali caratteristiche di una civiltà barocca e di *ancien régime*, con le feste di corte, le devozioni pubbliche, l'erudizione interdisciplinare, la conversazione urbana, il decorativismo scenografico. Qui si intende invece sottolineare la calibrata struttura letteraria del *CA*, che a vari livelli dimostra soluzioni retoriche funzionanti alla realizzazione del suo oggetto, in una forma di autonomia o almeno di originalità rispetto alla manualistica enciclopedica coeva (e non solo).

Tornando alle ultime frasi di Padula, notevoli per vari aspetti, ciò che occorre tenere presente per cogliere una peculiarità del *CA* è che la «forma drammatica» del pensiero si attua in uno «stile vivo», che ha un preciso riscontro etico nel lettore, ossia «lo fa muovere». L'uso di espedienti per rappresentare questa «forma drammatica» anche su un piano meta-testuale, di comunicazione tra l'autore e il fruitore, come una sorta di propedeutica o di metaforizzazione 'al quadrato' del testo, è stato notato dalla critica più recente anche negli altri lavori di Tesauro, come costituente caratteristico della sua poetica. Se si torna al panegirico *La Tragedia*, uscito dieci anni dopo S54 e recitato in occasione dei funerali di Cristina di Francia, si noterà che la *mise en abîme* dell'autore viene esplicitata, così come la sua funzione 'drammatica' nei confronti del lettore:

Così dunque in queste sopra tutte l'altre pomposissime e pietosissime esequie, dove per miracolo del dolore mutato è il tempio in teatro, le tombe in scene, gli uditori in veditori, anch'io di orator fatto attore, **mutando la muta laudazione in viva tragedia**, farò uscir fuori di questi

³⁹⁶ Cfr. VALERIA MEROLA, *Il gran teatro di Dio: i «Panegirici» «Lo spettacolo» e «I miracoli del dolore»*, in *Pingere il libro aperto*, cit., pp. 57-66: 58 nota: «La creazione di immagini mentali è funzionale anche al coinvolgimento della curiosità del pubblico, che, osserva Tesauro, apprende più facilmente se si stupisce». Applicazioni interessanti di questo assunto, soprattutto in riferimento all'arte delle imprese nel *CA*, si leggono nel contributo di ALESSANDRO BENASSI, *Il libro e il ritratto di Emanuele Tesauro: un modello impresistico*, «Studi secenteschi», XLIX (2008), pp. 21-42.

³⁹⁷ I vari contributi sono stati raccolti in VALERIA MEROLA, *La messinscena delle idee. Emanuele Tesauro e il «Teatro di meraviglie»*, Roma, Vecchiarelli, 2007 e in Ead., *La morale allo specchio. Retorica e letteratura secentesca*, Roma, Aracne, 2012.

sepolcri eroici personaggi che, **vietandovi il pianto inutile** a' morti, **apprenderanvi** co' luttuosi esempi **questo moral documento profittevole** a' vivi: che alla somma felicità va sempre congiunta una tragica e luttuosa catastasi.³⁹⁸

Tralasciando ora l'idea tesauriana secondo cui «la tragedia è [...] modello interpretativo grazie al quale i fatti luttuosi altrimenti incomprensibili ricevono forma e senso», studiata da Frare nelle tragedie del 1661,³⁹⁹ si sottolineerà invece la felice *inventio* del panegirico, secondo la quale l'autore da oratore si fa attore del proprio discorso, sollecitando tramite lo 'stile vivo' della rappresentazione tragica degli eventi storici la trasformazione di una condizione d'animo degli spettatori, da passivamente affetta dalle passioni ad attivamente intenta nella cognizione intellettuale dei meccanismi retorici, che hanno reso simboli morali (ed eticamente virtuosi) i fatti storici ricordati. In altre parole, nel panegirico come già nel *CA* l'oratore-autore intende farsi guida dello spettatore-lettore, spiegandogli una teorica per interpretare la realtà, nello spazio di connessione reciproca permesso dalla retorica (questa è la 'messinscena delle idee'), e avviando al tempo stesso un percorso formativo dell'anima, per così dire, che insegni a equilibrare le passioni⁴⁰⁰ attraverso la funzione trasfigurante delle parole. Tutto il testo diventa così arguto, in quanto intrattiene con lo spettacolo e al tempo stesso insegna fatti morali.

Ma già in una delle prime produzioni di Tesauro, le iscrizioni per l'apparato funebre del re Filippo III di Spagna, nella celebrazione pubblica delle esequie avvenuta il 31 marzo 1621 al Duomo di Milano,⁴⁰¹ questa duplice modalità del percorso formativo e interpretativo, che componeva le singole arguzie in un'arguzia più grande portatrice di senso, era presente. Mancava tuttavia l'ausilio della guida dell'autore, che si celava dietro la sapiente *dispositio* delle imprese simboliche (in un sistema che oggi potrebbe essere ravvicinato a quello delle stazioni della *Via Crucis*). Come ha dimostrato con perizia

³⁹⁸ TESAURO, *La Tragedia*, cit., p. 67.

³⁹⁹ FRARE, *Retorica e verità*, cit., p. 194.

⁴⁰⁰ La questione era centrale per la letteratura del Seicento; cfr. la panoramica tracciata da SIMONA MORANDO, *Modernità e affetti nel Seicento letterario*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana. XII Congresso nazionale dell'ADI, Roma 17-20 settembre 2008*, a cura di Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino, Amedeo Quondam, Roma, Sapienza Università, 2009, in rete, url: <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana/Morando%20Simona.pdf> [ultima consultazione: 25/09/2021]. Offre interessanti punti di confronto con *L'Adone* di Marino, in relazione al rapporto tra passioni ed esito tragico (si ricordi la programmatica formula affidata al primo canto del poema, st. 10, v. 8: «smoderato piacer termina in doglia»), CORRADINI, in alcuni capitoli del già ricordato *In terra di letteratura* (pp. 201-277).

⁴⁰¹ Vd. i riferimenti *supra*, cap. I.1.

Giovanna Zanlonghi, l'apparato funebre proponeva allo spettatore un percorso formativo molto raffinato e ingegnoso, per cui attraversare spazialmente la rete di simboli e motti che ornavano la grande 'macchina' del Duomo aveva un significato specifico per l'anima: «dall'emozione all'ammirazione estatica e, attraverso questa, alla comprensione intellettuale e alla volontà, moralmente orientata, la circolarità fra le facoltà umane» si concludeva all'interno della chiesa, così che «la costruzione poetico-retorica di tutta la pompa [era pensata] come autentica invenzione letteraria atta a rilanciare una verità morale, un progetto, un'utopia politico-religiosa», ossia riguadagnare al visitatore «la centralità della prudenza, unica fra le virtù a rinsaldare i nessi fra la sfera intellettuale e morale». ⁴⁰² In tal modo i singoli motti e immagini di cui si costituivano le imprese acquisivano un senso più vasto e profondo, ossia la loro interpretazione era guidata in direzione morale. Questo percorso sembra essere ripreso nella parte centrale del *CA*, quella dello sviluppo 'orizzontale' più volte ricordata, che è proprio organizzata secondo la gerarchia delle facoltà dell'anima aristoteliche: ⁴⁰³ il lettore è invitato a percorrerle prima di acquisire il loro prodotto più elevato e importante, ossia la metafora, di cui si costituiscono le argutezze vere e proprie. Acquisizione che procede di pari passo, lo si sarà già capito, con la formazione del lettore, che impara a padroneggiare ciò che in partenza non conosceva e ciò nonostante gli piaceva, stimolando la forte reazione emotiva dell'«applauso» (Z70, p. 1). Con l'importante differenza che il *CA* ha come obiettivo primario la stimolazione dell'ingegno, non della volontà dei suoi fruitori, integrato, s'intende, a tutte le altre operazioni dell'intelletto umano. ⁴⁰⁴ Questo è chiarito da Tesauro nella *Filosofia morale*, trattando filosoficamente delle facezie e della loro funzione etica per la società: ⁴⁰⁵

se ne' motti seriosi è più di sodezza, ne' motti faceti è più di acutezza; in quegli è più di giudizio, in questi è più di ingegno; però che quelli nascono dalla verità delle cose, questi si partoriscono

⁴⁰² ZANLONGHI, *Teatri di formazione*, cit., pp. 48, 49, 54. La Zanlonghi sottolinea in queste pagine come la teoria semiotica di san Tommaso, che vedeva nell'immaginazione la capacità di persuadere alla verità sul piano morale, fosse un importante antecedente per Tesauro.

⁴⁰³ Cfr. MARIO ZANARDI, *La metafora e la sua dinamica di significazione nel «Cannocchiale aristotelico» di Emanuele Tesauro*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLVII (1980), fasc. 499, pp. 321-386: 345-346.

⁴⁰⁴ Cfr. *ivi*, pp. 327-330.

⁴⁰⁵ *FM*, p. 253. Il capitolo si basa sulla descrizione degli uomini arguti (*eutropoi*, in greco) fatta da ARISTOTELE, *Ethica Nichomachea*, III.8, 1127b15-1128b9 (cfr. ARISTOTELE, *Le tre Etiche*, a cura di Arianna Fermani, Presentazione di Maurizio Migliori, Milano, Bompiani, 2008, pp. 619-623). Si tenga presente anche TOMMASO, *Summa Theologiae*, II^a-II^{ae}, q. 168, a. 2 («utrum possit esse aliqua virtus circa actiones ludii»).

dalla fecondità dell'intelletto, il qual **riconoscendoli per propri parti**, maggiormente ne gode, et nella stessa operazione trova il riposo.

Sono adunque saltevoli le *facezie* alla conservazione dell'individuo, ma più alla conversazione con gli altri. Perché, sì come la natura ligò gli uomini tra loro con occulti vincoli di simpatia, et la mestizia dell'uno riverbera nel viso dell'altro, così un viso ridente rallegra il cuore di chi lo mira, et perciò **il faceto guadagna il cuor di coloro con cui ragiona**. [...]

Perciò con ragione le facezie dal nostro filosofo son chiamate *urbanità*, cioè civiltà: perché come si è detto della buona creanza, non nascono nel suolo incolto de' selvaggi e rustici cervelli, ma **nelle menti cittadinesche, le quali, o per costume, o per arte, son divenute ingegnose**.

Si può dire, su queste basi, che il «movimento» del lettore individuato da Padula e verificato su altro livello grazie agli esempi precedenti sia riconducibile a un meccanismo psicologico di riferimento, quello del riconoscimento, nel caso del *CA*, del ruolo che il fruitore del testo deve ricoprire durante la lettura, che fa implicitamente da modello al riconoscimento che compie l'intelletto dei suoi 'parti' ingegnosi. Si tratta di un ruolo diverso da quello richiesto dalle iscrizioni del 1621 e dall'orazione del 1664, in entrambi i casi costruito sull'elaborazione del sentimento di lutto in una ragione interpretativa della realtà (passaggio da affezione a intelletto), riconoscendo come simboli morali i fatti storici. Nel *CA*, invece, il riconoscimento del ruolo svolge la stessa funzione dell'agnizione (*ἀναγνώρισις*) nella teoria drammatica di Aristotele, ossia quella di far passare «da ignoranza a conoscenza» riguardo alla vera natura di qualcuno o di qualcosa, conducendo non univocamente a un sentimento di «amicizia» o di «ostilità».⁴⁰⁶ Questo passaggio richiesto nel ritrovarsi che il lettore fa di sé nei fenomeni di allocuzione, sospensione, drammatizzazione, che Tesoro inserisce nella cornice narrativa della 'guida', è lo stesso che egli apprende a proposito delle argutezze, contenuto principe del trattato: in altre parole, l'agnizione narrativa più pervasiva del libro è quella che porta a scoprire la vera natura delle argutezze – che è l'insegnamento trasmesso dalla metafora continuata su cui si struttura il libro, l'argutezza 'figlia' dell'intelletto umano e 'madre' delle arti – ma questa è resa possibile dall'identificazione che il lettore empirico compie con il lettore implicito chiamato in causa dall'autore-guida, ossia un lettore arguto e ingegnoso. I due sentimenti sorti dall'agnizione notati da Aristotele, amicizia e ostilità, sono gli stessi suscitati come risposta dalle due sollecitazioni messe in

⁴⁰⁶ Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, 11, 1452a30-33 (seguo la traduzione di Carlo Gallavotti in ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura del medesimo, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 1974, p. 37). Cfr. anche LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, cit., §1213.

gioco dall'autore, l'invito e la sfida, che costituiscono uno dei due estremi di quello che non può che definirsi desiderio mimetico.⁴⁰⁷ L'imitazione dello stile arguto e della teoria relativa è dunque obiettivo del libro, ma ciò che è richiesto al lettore è innanzi tutto la comprensione, senza la quale l'argutezza non può avere luogo, perché al godimento essa accompagna sempre l'apprendimento, come è iscritto nella sua definizione.⁴⁰⁸ Primo elemento per favorire la comprensione è l'istaurazione di quella atmosfera di intimità già rintracciata in Marziale, nella quale può avere luogo l'intesa e il disvelamento del sotteso; secondo elemento, più profondo, è la stimolazione di un contributo cognitivo da parte del lettore, che deve dimostrarsi autonomo anche al di là dei limiti del libro, quando la guida dell'autore sarà venuta meno (e a questo punto sono da ricondurre tutti gli inviti a produrre indici, variazioni, nuovi esempi sulla base di quanto scritto, ricorrenti nel *CA*).⁴⁰⁹ L'imitazione senza consapevolezza rischia infatti di cadere nell'uniformità e nell'indebolimento della fantasia, sconvolgendo quell'equilibrio tra questa facoltà creatrice degli esseri umani e l'intelletto propriamente detto⁴¹⁰ che permette non solo la migliore produzione poetica possibile, ma anche una corretta vita sociale. Dunque il meccanismo del riconoscimento, che Tesauro sviluppa probabilmente nelle sue esperienze di creatore degli apparati festivi e di rappresentazioni teatrali,⁴¹¹ sembra avere la funzione fondamentale di disingannare il lettore, di renderlo criticamente attento e pronto a ricostruire con il suo ingegno la parte nascosta delle argutezze, dopo aver creato quel clima di familiarità e 'urbanità' in cui esse acquistano senso e possono prendere forma. A questa si aggiunge la

⁴⁰⁷ Faccio riferimento alle ben note ipotesi multidisciplinari, ampiamente accolte nel panorama attuale, di RENÉ GIRARD, in particolare alla definizione di doppia faccia del desiderio mimetico che coinvolge maestro e allievo, visti come modello e come rivale (cfr. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, recherches avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort, Paris, Grasset, 1978, pp. 314-316; traduzione di Rolando Damiani: *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Milano, Adelphi, 1983).

⁴⁰⁸ Offre lucide indicazioni su questo punto ROBERT L. MONTGOMERY, che dedica a Tesauro un capitolo del suo *Terms of Response. Language and Audience in Seventeenth- and Eighteenth Century Theory*, Pennsylvania, University Park/Pennsylvania State University Press, 1992, pp. 16-28; cfr. in particolare p. 26: «Metaphoric form, the product of the wit, is precisely an appeal to intellect and it has to involve, as Tesauro describes it, rational understanding, as well as an appreciation of the manner in which it is presented».

⁴⁰⁹ Stesso invito si trova a conclusione dell'*ALM* (p. 298) nella pregnante formula: «déi procurar d'imitarla et di vincerla» (riferito all'arte).

⁴¹⁰ Cfr. la celebre definizione data nella *FM*, p. 25: «Senza la fantasia l'intelletto sarebbe cieco, perché nulla entra nel tempio dell'intelletto che non passi per le porte de' sensi; ma senza l'intelletto la fantasia sarebbe pazza, perché confonderebbe il vero con il fantastico. Si che, con reciproco beneficio, la fantasia guida l'intelletto et l'intelletto corregge gl'errori della sua guidatrice».

⁴¹¹ Cfr. i fondamentali studi della BISI sulle tragedie tesauriane, in particolare le conclusioni a cui giunge in *Il velo di Alceste*, cit., p. 106.

funzione di trasmettere una padronanza essenziale e non oggettivata dei meccanismi produttivi (come suggeriva la Zambrano nei passi citati), tale che la produzione poetica sia stimolata come sviluppo naturale, più che come applicazione esterna di principi universali. Il *CA*, in definitiva, si conferma, dopo questa approfondita analisi, un importante prodotto sintetico della cultura del suo tempo, in cui l'*imitatio* creativa era elemento preponderante di poetica, ma anche un risultato unico nel suo genere, come attuazione efficace in vesti letterarie di un pensiero complesso e dalle pretese universali.⁴¹²

Tornando propriamente al testo, e riprendendo gli assunti più importanti affrontati, la «forma drammatica» del pensiero di cui parla Padula costituisce in primo luogo il livello stilistico e compositivo del *CA*, nell'esposizione dell'autore e negli esempi che indaga; ma viene estesa anche su un piano più alto e generale, nei punti in cui l'autore, che si inserisce con manovra letteraria nel testo per richiamarvi costantemente il lettore, istruisce sul modo da seguire per svelare il nascosto delle parole, spostando il modello interpretativo da Aristotele⁴¹³ al lettore, ma al tempo stesso, dato che l'interpretazione è costituita dal contributo personale di colui che ne è coinvolto, ne sollecita la libertà, che in termini di poetica vale anche come libertà creatrice, che sarebbe fine e compimento dell'arte. Ecco dunque come studiando e approfondendo una traccia peculiare del *CA*, quello delle 'guide' interne, è possibile comprendere meglio, a mio parere, il modo in cui l'«idea dell'arguta et ingenua elocuzione» possa servire «a tutta l'arte oratoria, lapidaria et simbolica»,

⁴¹² Si tengano presenti, su questo punto, le osservazioni di RAIMONDI: «Attribuito all'ingegno un ruolo di mediazione attiva, ne consegue anche che leggere significa sempre ricreare, conquistarsi un testo in modo che, non diversamente da quanto accade nell'esercizio dell'imitazione, ciò che è "vecchio nella sostanza" riesca "novello nella maniera". E poiché Tesauro non manca di coerenza, essendo il suo gusto una funzione dell'intelletto, non c'è da stupirsi anzi in un certo senso diventa logico, che lo scrittore del *Cannocchiale*, allorché ha da tradurre certi frammenti, certi scorci di autori che gli sono cari, di fronte alla carica "ingegnosa" dell'originale senta come il dovere e la gioia di trascrivere, di svolgere quelle immagini in una lingua flessibile e saporosa» (*Letteratura barocca*, cit., pp. 22-23). Da quanto si è venuto dimostrando in questo capitolo, è emerso che anche l'invenzione e la disposizione delle tessere 'imitate' (compreso Aristotele) coinvolge già l'ingegno dell'autore, trovando applicazione su tutti e tre le parti in cui si suddivide classicamente la retorica quanto viene teorizzato nella teoria esposta.

⁴¹³ In Z70, p. 300 (ma ci sono molti altri esempi nel testo), Tesauro dice di Aristotele che «più disse in una sola parola che altri in alti volumi» e di alcune sue nozioni che furono «da lui sparsamente accennate senza più», sottintendendo la necessità di interpretarlo e di ordinarne gli assunti. Simili inviti sono rivolti più volte al lettore; cfr. almeno ivi, p. 100 («Questo avverrà se tu anderai per te medesimo, o con alcun tuo collega, riflessivamente applicando tutte le cose che tu vedi a qualche sentimento morale»), p. 114 («Ad esempio del primo *titolo*, senza molta fatica per te medesimo procederai»), p. 183 («Bellissimi esempli ne troverai per te medesimo appresso il Grutero»), p. 192 («col medesimo CANNOCCHIALE, dalle periodiche perfezzioni che si son divisate potrai tu per te medesimo venire osservando le macchie di tutte l'altre più venerabili iscrizzioni dell'antiquità»), quindi le simile formule alle pp. 96, 102, 111, 584, 684.

«esaminata co' principii del divino Aristotele», per riprendere le indicazioni del frontespizio: tramite l'espedito dell'autore come seconda guida, che crea un livello altro del testo, un livello si potrebbe dire 'straniante', che permette una circolazione dinamica del pensiero tra il 'materiale positivo' (indagato nella prima parte di questo capitolo), i precetti di Aristotele (indagati nella seconda parte) e la libertà interpretativa del lettore che cerca di capire il testo (come si è visto in questa terza parte).

Per concludere, e prima di affrontare i meccanismi dello stile arguto in cui si esprime estesamente la «forma dinamica del pensiero» nel *CA*, riporterò due testimonianze emblematiche riguardo alla libertà del lettore voluta da Tesauro. La prima è la celebre conclusione del libro,⁴¹⁴ dove con un concetto ironico fondato sulla 'decezione' del lettore, che passa attraverso l'equivoco tra il 'fine' dell'opera secondo Aristotele e la 'fine' del libro propriamente detta, Tesauro presenta per l'ultima volta la sua *mise en abîme* attraverso un «ritratto di sorridente modestia e bonomia» (Frare),⁴¹⁵ di captazione benevolente nei confronti del lettore e quasi di distacco nei confronti della sua opera. Ma, alla luce di quanto detto sinora, si capisce che ci si trova di fronte ancora una volta a un fenomeno di contaminazione del testo con i 'margini del libro', in cui la parola «FINE» ha la doppia valenza di fine della frase e di indicazione editoriale, proprio come accadeva con i casi di capitoli non finiti. Se il lettore comprende fino in fondo le arguzie racchiuse in questo passo, allora può sfidare la retorica dell'autore, dimostrando invece di avere appreso le cose essenziali scritte nel libro che ha appena letto; ma se, diversamente, acconsente al senso di umiltà dichiarato dal suo autore, capirà di non avere appreso granché dal libro, e sarà forse spinto a rileggerlo; in ogni caso, la sua libertà interpretativa e di azione è assicurata. Si consideri anche che queste ultime parole sono introdotte dall'impresa che *può* (si noti la possibilità che viene concessa al lettore) essere attribuita all'intero libro, ossia quella celebre del «*libro aperto*, che ad altri insegna quel ch'ei non sa».⁴¹⁶ Come ha fatto notare Alessandro

⁴¹⁴ Z70, p. 740: «s'egli è vero quel che Plinio il Vecchio per testimonianza del nipote solea dire: *Niun libro esser tanto sciocco, il qual non abbia qualche cosa ottima che vaglia la fatica di leggerlo tutto*, et se vero è il detto del nostro autore: *FINIS HABET RATIONEM OPTIMI*, chi harà pazienza di legger tutto questo volume sicuramente una cosa ottima et piacevolissima ci troverà, cioè IL FINE». I due riferimenti classici sono a PLINIO, *Epistolae*, III, 5, 10 e ad ARISTOTELE, *Ethica Eudemia*, II.1, 1219a 10-11. Si noti come la citazione aristotelica venga estrapolata dal testo e trasformata nel nuovo contesto in un motto arguto («il fine è ottimo, proprio in quanto fine»; trad. di A. Fermani).

⁴¹⁵ «*Per istraforo di prospettiva*», cit., p. 54, che rimanda alla ricostruzione del Tesauro impegnato in «una poetica del piacere sereno, del riso che si fa ironia» fatta da RAIMONDI (cfr. *Letteratura barocca*, cit., p. XXXI, da cui traggio la citazione, e pp. 24-32).

⁴¹⁶ Z70, p. 740: «Dirai tu, pertanto, questo mio trattato de' simboli essere il vero simbolo della *temerità*, però che tratta de' concetti 'ngeniosi con poco ingegno, et delle acutezze senza niuno

Benassi,⁴¹⁷ Tesauro potrebbe riferirsi sottilmente alla simbologia di Cesare Ripa, che collega l'immagine del libro aperto a nozioni come la Cognizione, la Dottrina, l'Eloquenza, lo Studio, la Verità,⁴¹⁸ tutte presenti nel *CA*, ma forse anche all'impresa di Alfonso d'Aragona, che era, secondo quanto scrive Paolo Giovio, «un libro aperto [...], il quale non avendo anima di motto alcuno, molti restarono sospesi et dubbii del significato, [...] chi ne diceva una cosa et chi ne diceva un'altra, ma il più de gli uomini stimarono ch'ei volesse dire che la libertà fosse la più preziosa cosa che potesse aver l'uomo».⁴¹⁹ E che il sigillo iconico del *CA* rievoca oltre che i suoi temi anche l'importanza della ricerca dei significati delle parole, sembra essere una linea guida per il libro, che conferma con forza maggiore il discorso affrontato in questo capitolo.

La seconda testimonianza proviene dal solito *Cane di Diogene* di Frugoni, dall'«idea» di tutta l'opera che rimanda direttamente alla poetica di Tesauro e a sue presunte dichiarazioni orali:

Il conte abbate Emanuello Tesauro, di lacrimata rimembranza, che fu de' miei più preziosi amici la perla per lo candore del genio, il carbonchio per lo brillo dell'ingegno e 'l diamante per la sodezza del giudizio, nelle passeggiate diurne e diurne ch'io solea far seco in Torino, disse mi più d'una volta che **bisognava nei libri, di quando in quando, sparger d'industria qualche stuzzico alla conghiettura del lettore; né palesar tutto il dicibile, ma coprirlo col velo enfatico del silenzio**. Così gettar si sogliono in un ben vangato e triturato terreno i semi fecondi, che occulti crescono radicati, e spuntando fioriscono all'innaffio della mano che li coltiva, bene spesso diversa da quella che con discreta profusione gli sparse.⁴²⁰

acume; insegna a ben parlare, et è mal parlante; scopre col Cannocchiale Aristotelico le macchie delle imprese, et è tutto macchia; tal che, se tu volessi fabricare una impresa sopra questo libro, potrestù pingere apunto un *libro aperto*, che ad altri insegna quel che non sa». Simile facezia si legge nella lettera del 2 gennaio 1656 a Cassiano dal Pozzo (BNLC, Carteggio Puteano, ms. IV (2), c. 167r), dove il *CA* viene definito «libro parlante senza senno» (seguo la trascrizione di BESOMI, in *Il colore dello spirito*, cit., p. 1227).

⁴¹⁷ Ancora sull'impresa del «libro aperto» di Emanuele Tesauro, «Studi secenteschi», L (2009), pp. 317-321.

⁴¹⁸ Cfr. CESARE RIPA, *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, testo stabilito da Paolo Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012, pp. 96-96 (*Cognizione*, 54.1); 145-146 (*Dottrina*, 102.2); 158-159 (*Eloquenza*, 107.2); 562 (*Studio*, 373); 588-589 (*Verità*, 398.1).

⁴¹⁹ PAOLO GIOVIO, *Ragionamento sopra i motti et disegni d'arme et d'amore, che communemente chiamano Imprese*, Venezia, Girolamo Ziletti, 1556, pp. 24-25.

⁴²⁰ FRUGONI, *Cane di Diogene*, cit., vol. I, pp. 33-34. Molto azzeccata è anche la similitudine posta subito dopo, più vicina però alla natura 'allegorica' dell'opera di Frugoni che a quella espositiva dell'opera di Tesauro: «Io mi figuro che un libro buono sia giusto come il mappamondo geografico, in cui si vede la Terra delineata in compendio, a segno che con un dito corto si accenna una vasta provincia, e con un compasso angusto si passeggia in due circinature succinte un regno profuso. Inoltre vi son alcuni punti che, accenando una terra incognita, inducono il solletico a chiunque fa

E con formula ancora più efficace duecento pagine dopo:

In ordine poi alle moltissime allusioni che son così nelle postille come nell'opera, io mi son valso dell'industria connotatrice; perciò lascio le illazioni al lettore, a cui mi dicea l'amico Tesauro che **bisogna con la conghiettura dar pascolo di riflessione, onde non s'ha da scriver tutto ciò che si pensa, benché da pensarsi tutto ciò che si scrive.**⁴²¹

Il consiglio letterario elargito da Tesauro, vero o verisimile che sia, si allinea con l'idea qui portata avanti dell'organicità arguta del *CA*, che coinvolge l'elocuzione in cui è espressa l'indagine sulle argutezze, le argutezze stesse nella forma non indicizzata in cui sono inserite nell'opera, il dialogo 'urbano' dell'autore con il lettore, che tiene come riferimento comune Aristotele. Tutto questo non è pienamente (e pianamente) esplicito e, anzi, la sua interpretazione critica richiede un lavoro di lettura e confronto lungo e intensivo;⁴²² ma sembra proprio che se Aristotele, come prima guida, indica nel testo gli assunti critici e i primi esempi su cui sviluppare la vera teorica universale dei discorsi arguti e delle trovate ingegnose *tout court*; se l'autore, come seconda guida, ne sviluppa secondo tutta una letteratura figurata le indicazioni, muovendosi e costruendo al tempo stesso un terreno florido di esempi da osservare e assimilare, con meraviglia e senso critico; allora rimane, in definitiva, al lettore il compito di dare un senso unitario ed effettivo al libro, partecipando

professione dell'arte nautica, che non è mestier da tutti, ma solo de i Tifi, de i Giasoni, de i Colombi e de i Vespucci, scoprirla e conquistarla». Come sottolinea DAVIDE CONRIERI (*Poetica e critica di Francesco Fulvio Frugoni*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLI, 1974, fasc. 474, pp. 161-192: 180), «l'atteggiamento del Frugoni nei confronti della poetica tesauriana è sì di ossequio, ma anche di "perfezionamento", in nome delle finalità morali dell'arte», come la necessità di ricorrere all'allegoria lascia intuire. A questo proposito, si consideri che GRACIÁN, nel prologo al lettore, dice di aver pensato in un primo momento di scrivere la sua *Agudeza* come allegoria, poi di averci ripensato perché l'importanza della materia richiedeva precisione e libertà espressiva (cfr. *Arte de ingenio*, cit., p. 134; *Agudeza*, cit., pp. 11-12); al contrario, nel *Criticón*, opera narrativa, si concederà la possibilità di parlare allegoricamente dell'acutezza (cfr. l'introduzione di Jorge Ayala a GRACIÁN, *Agudeza*, cit., p. XXVIII e nota). La questione, su cui va letto anche il contributo *Aspetti del grottesco barocco: da Tesauro a Frugoni* di RAIMONDI (in *Letteratura barocca*, cit., pp. 95-139), andrebbe approfondita, se appunto il *CA* sfrutta delle metafore continuate fisse, come si è messo in luce nel cap. I.3, che non sono altro che allegorie, come viene esplicitato nel cap. VIII dell'opera.

⁴²¹ FRUGONI, *Cane di Diogene*, cit., vol. I, p. 240. Il passo è già ricordato da BONDI, *I fantasmi di una lettura gioconda*, cit., p. 122.

⁴²² Si rilegga, alla luce di queste nuove considerazioni, il giudizio di GIOSEFFO ORSI, citato *supra*, cap. I.3: «tutti i vizzi, cui può esser sottoposta ogni [...] più distinta spezie [di argutezza] [...] lascio egli [Tesauro] per avventura all'altrui giudizio o all'altrui investigazione» (*Considerazioni sopra un famoso libro francese*, cit., p. 798).

con il proprio intelletto (e la guida dell'autore indica proprio il percorso che dalla spettacolarità conduce alla cognizione) alla riuscita del gioco aperto dal *CA*. La poetica del «libro aperto», in definitiva, corrisponde a quella del «velo enfatico», come si avrà modo di vedere nel capitolo successivo sull'*elocutio* del testo: entrambe sono infatti formule 'vive' che indicano l'accortezza 'barocca' di Tesauro nell'educare alla lettura del suo libro per educare a un uso complesso del pensiero critico, in moto verso la verità del legame che le parole (espressione del pensiero) instaurano con il loro significato. Un moto che connette tra loro tradizione e modernità, lascito culturale e possibilità creativa di rinnovarne le forme e i contenuti; ma anche gli esseri umani tra loro, nelle loro capacità di comprendersi e di comunicare qualcosa di non effimero.

CAPITOLO III

LEGGERE E COMPRENDERE

PREMESSA

Si è visto, nel capitolo precedente, come nel *CA* al lavoro dell'autore sul tema trattato corrisponda un preciso ed elaborato lavoro sulla composizione dei materiali e sull'espressione linguistica.⁴²³ Si tratta di un vero e proprio lavoro 'letterario', che merita ora un approfondimento a parte, in quanto in un libro che si dichiara «idea dell'arguta et ingeniosa elocuzione», e che dimostra alla prova dei fatti di attuare in concreto ciò di cui parla, lo studio dello stile si rivela di certo fondamentale per comprenderlo correttamente e valorizzarlo.

È noto che nell'epoca in cui l'idea del *CA* assume forma e organicità la questione dello stile, e in particolare dello stile arguto, è centrale nelle discussioni letterarie e retoriche, coinvolgendo, s'intende, l'oratoria sacra e la poesia, oltre che la prosa espositiva e narrativa.⁴²⁴ Questo è dovuto a una crisi della retorica tradizionale, indice chiaramente di una più ampia crisi culturale che ha dimensioni europee. Trattando degli scritti apologetici dello stile maturo di Góngora, Mercedes Blanco ha sottolineato come la spiegazione dei nuovi espedienti dell'ornato si accomuni ora a una messa in forma ingegnosa, includendo nel significato di 'stile' tutti e tre gli aspetti tradizionali della retorica, e la connessione quindi tra pensiero ed espressione:

⁴²³ In questo senso, assume pieno significato l'enunciato che si legge nella parte introduttiva sulle 'cause efficienti' delle argutezze: «il discorso esteriore altro non è che un ordine di *segni* sensibili copiati dalle immagini mentali» (Z70, p. 15).

⁴²⁴ Cfr. almeno il classico *Polemica intorno alla prosa barocca* di RAIMONDI (in Id., *Letteratura barocca*, cit., pp. 175-248), da integrare con i documenti pubblicati e contestualizzati da CLIZIA CARMINATI (*Il carteggio tra Virgilio Malvezzi e Sforza Pallavicino*, «Studi secenteschi», XLI, 2000, pp. 333-405 e *Una lettera di Matteo Peregrini a Virgilio Malvezzi*, ivi, pp. 427-434; *Alcune considerazioni sulla scrittura laconica nel Seicento*, «Aprosiana», X, 2002, 10, pp. 91-112.; *Ancora sulla 'polemica intorno alla prosa barocca'*, «Studi secenteschi», XLV, 2004, pp. 436-446) e con la monografia di ERALDO BELLINI, *Agostino Mascardi tra "ars poetica" e "ars historica"*, Milano, Vita e Pensiero, 2002 (in particolare pp. 227-242). Cfr. anche, per un nuovo punto di vista sulla questione, PIERANTONIO FRARE, *Trattatistica e narrativa del Seicento. Metamorfosi o conversione?*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, vol. II, *Dal Barocco all'Illuminismo*, a cura di Fabio Cossutta, Brescia, Morcelliana, 2006, pp. 27-49.

El pensamiento y el método, que corresponderían aproximadamente a la invención y a la disposición en el sistema retórico tradicional, se incluyen entre los criterios que determinan el carácter estilístico dominante de un escrito. [...] El pensamiento y el método, es decir, el modo de proceder en la construcción y exposición del pensamiento, también son cuestión de estilo, tanto o más que la elección y combinación de palabras, esquemas sintácticos, ritmos y figuras.⁴²⁵

Il referente principale è Gracián, a cui si riconoscono ormai unanimemente doti eccellenti di scrittore, e di scrittore arguto, assieme alle alte capacità teoriche espresse nel suo trattato maggiore.⁴²⁶ Ma è ormai accettato, partendo dalle note di un lettore di eccezione quale Benedetto Croce,⁴²⁷ che anche il *CA* abbia una sua consistenza stilistica e letteraria di tutta dignità, come rivendicato da Giovanni Pozzi in un breve contributo del 1953 già ricordato,⁴²⁸ ribadito dal Raimondi editore⁴²⁹ e confermato da sporadici studi successivi.⁴³⁰ E

⁴²⁵ «Il pensiero e il metodo, che corrispondono approssimativamente all'invenzione e disposizione nel sistema retorico tradizionale, vengono inclusi tra i criteri che determinano il carattere stilistico dominante di uno scritto. [...] Il pensiero e il metodo, vale a dire, il modo di procedere nella costruzione ed esposizione del pensiero, sono anche questioni di stile, tanto quanto o più che la scelta e combinazione di parole, schemi sintattici, ritmi e figure». MERCEDES BLANCO, *La idea de estilo en la España del siglo XVII*, in *Edad de oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005*, edición de Anthony Close, con la colaboración de Sandra M.a Fernandez Vales, Madrid, AISO, 2006, pp. 17-29: 25.

⁴²⁶ Assunto consacrato, nell'ultima edizione commentata del trattato, dall'*Introduzione* di Ayala: «Baltasar Gracián est, además de teórico del ingenio, un escritor de primer orden» (GRACIÁN, *Agudeza*, cit., p. XXXIV). Desta perplessità, tuttavia, che in questa introduzione non vengano riconosciuti a Tesauro meriti di scrittore, ma solo di teorico; si tratta probabilmente di un pregiudizio della critica spagnola ereditato dai benemeriti, ma ormai datati, studi sul concettismo di Miguel Battlori. Sul Gracián scrittore, segnalo il contributo pionieristico di FRANCISCO YNDURÁIN, *Gracián, un estilo*, in *Homenaje a Gracián*, por Ch. V. Aubrun [*et al.*], Zaragoza, Cátedra Gracián Institución "Fernando el Católico", 1958, pp. 163-188.

⁴²⁷ Cfr. la memoria del 1899 *I trattatisti italiani del "concettismo" e Baltasar Gracian*, stampata lo stesso anno a Napoli presso lo stabilimento tipografico nella R. Università di A. Tessitore e figlio, in particolare p. 6: «[Tesauro] somiglia peraltro al Gracian nel sacro furore con cui parla del suo soggetto, e gli è forse superiore per lo stile eloquente e pittoresco» (il contributo è poi stato incluso nel volume *Problemi di estetica*, cit., pp. 311-348).

⁴²⁸ «Non è ancora sufficientemente riconosciuto l'innegabile valore stilistico della prosa tesauriana» (POZZI, *Note prelusive allo stile*, cit., p. 26). Si tengano presenti anche le osservazioni inserite in appendice al suo *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra*, cit., pp. 147-153: esse sono sì limitate ai soli *Panegirici sacri* di Tesauro, ma con l'avvertenza che «de sue orazioni non sono un esperimento differenziato dal *Cannocchiale*, ma (supposta la precedenza nel tempo) una preistoria di questo» (ivi, p. 149).

⁴²⁹ «Il Tesauro ha anche le qualità di uno scrittore. Mentre ordina la sua materia, mentre scandaglia le sue miniere di "simboli", egli non dimentica mai il gioco degli umori e dell'invenzione personale. Ogni parola può divenire, così, un pretesto per un divertimento, per un "ghiribizzo" grottesco, per una stravaganza epigrammatica. Allorché il gusto emblematico si decanta in una grazia raffinata, scorre nelle sue pagine un sorriso intellettuale, discreto e sapiente, che frange il discorso in un movimento d'ironia per la facezia e l'*essay*» (TNS, p. X).

si tratta di una dignità che sembra elevarsi sopra il caratteristico scrivere bene dei letterati italiani, in particolare degli scrittori in prosa venuti dopo la regolarizzazione di Bembo.⁴³¹ Vale la pena ricordare, a proposito, le conclusioni a cui giunge Frare, forte di indagini specifiche sul testo del *CA*, in un suo studio sulla ‘nuova critica’ in età post-mariniana:

tutto, secondo Tesauro, è argutezza; a fortiori, anche tutto lo scrivere. E nemmeno la scrittura critica sfugge al metaforismo universale, come dimostra proprio la particolare natura del suo trattato, il quale realizza la propria adesione alla poetica concettista, oltre che con i mezzi della riflessione (dell’intelletto) anche con quelli dell’“ingegno”, versando il contenuto in uno stampo antitetico per quanto riguarda l’invenzione e ad altissima densità retorica per quanto riguarda l’elocutio.⁴³²

Se si assume la lucida considerazione di Pozzi che «nello stile di un autore il punto di partenza è dato da ciò che è eccezionale e la fisionomia d’uno stile personale dalla costante ripetizione di quelle singolarità»,⁴³³ occorrerà a questo punto seguire le indicazioni specifiche di Frare e di alcuni altri pochi studiosi per individuare, in primo luogo, i caratteri stilistici comuni alla letteratura barocca e arguta del Seicento presenti nel *CA*, che ne è prodotto di spicco, quasi un compendio, e chiave interpretativa nel medesimo tempo (*Un testo composto*); poi, guardando all’opera nella sua interezza, i fenomeni peculiari che la fanno funzionare in modo così efficiente e memorabile, rendendo «conto non solo dell’incidenza della teorica tesauriana nella stessa scrittura a cui è affidata, ma anche della qualità del Tesauro scrittore»⁴³⁴ (*Un testo composto*). L’ipotesi finale a cui si vorrebbe pervenire è quella che la complessità e ricchezza dispiegata a livello stilistico nel *CA* siano il risultato felice

⁴³⁰ Tra i contributi più mirati: FRARE, «Per istraforo di prospettiva», cit., pp. 55-99 (capitoli che rielaborano i contributi: *Il «Cannocchiale aristotelico»: da retorica della letteratura a letteratura della retorica»* del 1991 e *Contro la metafora. Antitesi e metafora nella prassi e nella teoria letteraria del Seicento* del 1992); SERGIO BOZZOLA, *Appunti per un’analisi stilistica del «Cannocchiale aristotelico»*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di Tina Matarrese, Marco Praloran e Paolo Trovato, Padova, Antenore, 1997, pp. 153-172 (da leggersi tenendo presenti dello stesso: *Tra Cinque e Seicento. Tradizione e anticlassicismo nella sintassi della prosa letteraria*, Firenze, Olschki, 2004 e *La retorica dell’eccesso. Il Tribunale della critica di Francesco Fulvio Frugoni*, Padova, Antenore, 1996); FEDERICA SANTINI, *Su alcuni aspetti dello stile del «Cannocchiale aristotelico»*, «Rivista di Studi Italiani», XVI (1998), 1, pp. 186-204.

⁴³¹ Cfr. BOZZOLA, *Tra Cinque e Seicento*, cit., p. VIII: «per le ben note vicende della nostra storia linguistica, qualsiasi scrittura colta (e non intenzionalmente dialettale) è in Italia inevitabilmente letteraria (mentre altrove si è potuto scrivere in lingua senza fare letteratura)».

⁴³² FRARE, *La “nuova critica” della meravigliosa acutezza*, cit., pp. 254-255.

⁴³³ POZZI, *Quando sono in biblioteca*, cit., pp. 1-31: 14.

⁴³⁴ BOZZOLA, *Appunti per un’analisi stilistica*, cit., p. 153.

della consapevolezza di un assunto fondamentale della sua trattazione, che la retorica costituisca «la base stessa del meccanismo del pensiero», come osservava acutamente Lotman:⁴³⁵ un insegnamento che è possibile presentare al lettore come a uno «spettator della eloquenza in un teatro»⁴³⁶ (*Una 'commedia' dell'apprendimento*).

Si cercherà di valorizzare, in definitiva, lo stile del *CA* come punto di forza e compimento dei suoi intenti di trattato, capace di rappresentare integralmente e al tempo stesso criticamente la cultura barocca della prima metà del Seicento in tutti i suoi aspetti, e di prospettare, al lettore attento, modalità di espressione letteraria notevoli e fino ad allora inesplorate dalla prosa italiana. Tutto partendo dal semplice, ma non semplicistico, assunto che sia la Metafora, nel senso esteso del termine, che «carpisce la bellezza al pensiero», per riprendere le parole di Padula.⁴³⁷

1. UN TESTO COMPOSITO

Approcciarsi allo stile di un testo lungo e complesso come il *CA* non è cosa facile. Un punto di partenza può essere il considerare la diversità di fenomeni stilistici che vi si riscontrano, già solo per la compresenza, più spesso alternanza, come si è visto, di parti descrittive, di parti esemplificative e schematiche, di parti che di queste forniscono chiarimenti, esplicandone il tema di base o formando a partire da questi nuovi concetti. In tal modo è possibile identificare almeno i tipi stilistici più ricorrenti, grazie al confronto con i generi e i testi letterari di cui il trattato secentesco fornisce ingegnose imitazioni e

⁴³⁵ JURIJ M. LOTMAN, *Retorica* [trad. di Clara Strada Janovic], in *Enciclopedia*, vol. XI, Torino, Einaudi, 1980, pp. 1047-1066. Ma si legga tutto il passo: «[nel metaforismo dell'epoca barocca] ci si scontra col fatto che i tropi (i confini che dividono alcune specie di tropi dalle altre acquistano nei testi barocchi un carattere estremamente incerto) costituiscono non la soluzione esteriore di alcuni elementi del piano dell'espressione con altri, ma il modo di formare una particolare sistema della coscienza. E di nuovo si scopre l'accostamento caratteristico di sfere reciprocamente intraducibili di segni verbali e iconici, discreti e non-discreti. [...] Nel *Cannocchiale aristotelico* (1654) Tesauro elabora una teoria della Metafora come principio universale della coscienza sia umana sia divina. Alla sua base c'è l'Acutezza, il pensiero fondato sull'accostamento di ciò che è dissimile, sull'unificazione dell'inunificabile. La coscienza metaforica è uguagliata a quella creativa, e perfino l'atto della creazione divina appare a Tesauro come una sorta di Acutezza suprema che crea il mondo mediante metafore, analogie e concetti. Tesauro obietta contro chi nelle figure retoriche vede degli ornamenti: tali figure per lui sono il fondamento del meccanismo del pensiero, di quella Genialità suprema che anima l'uomo e l'universo».

⁴³⁶ Z70, p. 546. Il riferimento, come denunciato alla nota 273, è ad ARISTOTELE, *Rbetorica*, I.3, 1358b5-6: «quello che giudica la capacità dell'oratore, è lo spettatore» (trad. di C. Viano).

⁴³⁷ *Scritti di Estetica*, cit., vol. 1, p. 100 (vd. *supra*, cap. II.3).

combinazioni, e sfruttando l'analisi degli elementi retorici, innegabilmente caratterizzanti, come metodo principale. Questo è l'approccio seguito da Giovanni Pozzi nella sua breve nota stilistica del 1954 sul *CA*, da cui prenderò le mosse per la mia indagine. Ma prima di vedere nel dettaglio le preziose indicazioni del frate di Locarno, è opportuno presentare alcune opinioni dei lettori antichi del *CA*, anche se poche, in quanto accennano già alla questione della compresenza nel testo dell'eleganza e ricercatezza quasi poetica dello stile, da un lato, e dei concetti e sottigliezze talvolta oscure o difficili da intendere, dall'altro.

Il primo traduttore spagnolo del *CA*, l'agostiniano Miguel de Sequeyros, nel 1741, presentando il testo a cui aveva lavorato per anni, usava questa formula iconica: «Es bosque estrechamente texido la escritura» («È una foresta estremamente intessuta la scrittura»).⁴³⁸ L'erudito Vicente Ventura de la Fuente y Valdés, concedendo l'approvazione per la stampa della stessa opera a nome del consiglio reale, lodava senza mezzi termini il lavoro di Sequeyros, che «solo èl pudo ser el interprete de este Gongora, y el victorioso Bellerophonte de esta Chimera, que montando en el triunfante Pegaso de su pluma, supo rendir à sus rasgos el monstruo de las sutilezas de Thesauro» («lui solo poté essere l'interprete di questo Góngora, e il vittorioso Bellerofonte di questa Chimera, che montando sul trionfante Pegaso della sua penna, seppe ricondurre ai suoi lineamenti il mostro delle sottigliezze di Tesauro»).⁴³⁹ Che non si trattava solo di commenti iperbolici, ma anche di costatazioni realistiche sulla complessità e talvolta oscurità del testo di Tesauro, lo conferma anche il traduttore in latino dell'opera, il tedesco Caspar Cörber, ammettendo che «interpretatio nostra [...] non assequitur argutias, quibus ingeniosus autor suum de arguta dictione opus passim condite et aspergere consuevit» («da nostra traduzione non asseconda le arguzie, delle quali l'ingegnoso autore ha con frequenza condito e sparso

⁴³⁸ MIGUEL DE SEQUEYROS, *Prologo al lector*, in MANUEL THESAURO, *Cannocchiale aristotelico, esto es Anteojo de larga vista*, traducido al español por el r.p.m. fr. Miguel de Sequeyros, del Orden de n.p.s. s. Augustin, Madrid, Marin, 1741, to. I, c. [¶¶¶¶]2₂]v. Sulla traduzione di Sequeyros e sul clima in cui fu elaborata, già dominato dalle poetiche neoclassiche, è da leggere il contributo di JUAN CARLOS CRUZ SUÁREZ, *Nostalgias barrocas. Miguel de Sequeyros y la traducción de «El Cannocchiale aristotelico» de Emanuele Tesauro en el tiempo de Luzán*, in *Actes du XVII^e congrès des romanistes scandinaves*, édités par Jukka Havu, Carita Klippi, Soili Hakulien, Philippe Jacob, José Santisteban Fernández, Tampere, University Press, 2010, pp. 217-237.

⁴³⁹ VICENTE VENTURA DE LA FUENTE Y VALDÉS, *Aprobacion*, in THESAURO, *Anteojo de larga vista*, cit., to. I, c. [¶¶¶¶]2_{1r}. Il riferimento a Góngora torna nelle ottave dello stesso dedicate al traduttore, ivi, c. [¶¶¶¶]2_v (*Octavas reales en alabaza del traductor de esta obra*, vv. 21-23): «[...] solo tu ingenio traduxesse / (rescatando heroyco tus esperanzas) / al Gongora de Italia». La formula era già stata usata da GRACIÁN nel disc. XVI dell'*Agudeza* per indicare Marino (ed. cit., p. 187): «El Góngora de Italia, el culto Marino».

in lungo e in largo la sua opera sull'elocuzione arguta»⁴⁴⁰). D'altro canto, un lettore erudito più vicino ai tempi in cui prese forma l'opera, il tedesco Daniel Morhof, osservava che «satis quidem eleganter, argute et concinne, nisi quod subtilior in principiis ponendis, quam necesse est, videatur» («appare senza dubbio abbastanza elegante, arguto e armonioso, se non che più sofisticato di quanto sia necessario nel porre i principi»⁴⁴¹). Sulla stessa linea si situa infine il giudizio del più celebre ammiratore d'oltralpe, il gesuita Claude-François Ménestrier, che nella *Philosophie des images* scrive: «Tout brille d'esprit dans cet ouvrage, comme dans tous les autres que cet auteur nous a donnez, mais il demande des lecteurs sçavans; et comme il est allé aux sources, ceux qui ne montent pas si haut ne trouvent pas dans ce traité une methode assez aisée» («Tutto brilla di spirito in questa opera, come in tutte le altre che questo autore ci ha donato, ma essa richiede dei lettori eruditi; e poiché egli è risalito alle fonti, quelli che non saliranno così in alto non troveranno in questo trattato un metodo tanto facile»⁴⁴²).

I due lettori spagnoli, partigiani del gongorismo, ne riconoscono e ne apprezzano l'ingegnosità; i due lettori tedeschi ne riconoscono il valore nonostante la complessità dei concetti e della loro espressione; il lettore francese, quello più vicino a Tesauro, riconosce l'argutezza dello stile, ma nota la difficoltà per il lettore a partecipare e a sciogliere l'elaborato sistema teorico. Insomma, si può individuare nei lettori antichi un comune apprezzamento per la scrittura elaborata e brillante, accompagnato dal riconoscimento della complessità dei concetti. La notazione di Morhof solleva tuttavia un dubbio su come interpretare questi giudizi stilistici, che può essere formulato in questi termini: esiste una continuità nelle pagine del *CA*, per cui uno stile sempre limpido e brillante traduce concetti e sottigliezze oscure o almeno ardue da comprendere, o c'è uno scarto tra le parti di bella letteratura, che trasmettono con vivacità e chiarezza i contenuti, e le parti aride di stile, composte da sfilze di esempi o da collage di concetti sofisticati che segnalano una capacità carente ad esprimere i concetti? Giovanni Pozzi è stato il primo ad approfondire il problema, imponendo con sicurezza la seconda soluzione. È il momento, dunque, di

⁴⁴⁰ *Lectori benevolo interpres*, in EMANUELIS THESAURI, *Idea argutae et ingeniosae dictionis*, Francofurti et Lipsiae, sumptibus Joan. Melchioris Süstermanni, bibliopolae Helmstadtensis, 1698, c. [A4]r. Sulla diffusione del testo di Tesauro nella Germania del XVIII secolo, cfr. l'importante contributo di HENRY F. FULLENWIDER, *Tesauro in Germany*, «Arcadia», XXI (1986), pp. 23-40.

⁴⁴¹ DANIEL GEORG MORHOF, *De arguta dictione tractatus*, editio secunda, Lubecae, sumptibus Petri Böckmanni, 1705, pp. 7-8. FULLENWIDER suppone che l'opera rielabori gli abbozzi di letture tenute da Morhof (1639-1691) all'università di Kiel nel 1674, quando era ancora vivo Tesauro (cfr. *Tesauro in Germany*, cit., p. 28).

⁴⁴² MENESTRIER, *La Philosophie des images*, cit., parte I, p. 65.

ripercorrere da vicino i punti salienti del suo contributo del 1953, prima di fornire nuovi elementi e verificare se è possibile avanzare ipotesi di lettura più unitarie.

Il primo punto dell'analisi di Pozzi è la distinzione tra una lingua lirica e una lingua puramente espositiva, che si alternerebbero nelle pagine del *CA*.⁴⁴³ Secondo punto, le parti liriche si distinguerebbero dalle direttive della poesia barocca, seguite dalla prosa più fedelmente marinista, per concentrare lo stile figurato nelle singole parole, che esaurirebbero la virtualità della variazioni semantiche (che spesso si accompagnano a variazioni sonore) nell'esposizione di un concetto razionale, senza proseguire *ad libitum* per puro capriccio ornamentale. Tolti alcuni momenti di estremizzazione, la lingua lirica tenderebbe infatti a esaurire in poco spazio gli slanci metaforici troppo arditi, perché rischierebbero di allontanarsi dalla sostanza dell'esposizione o della descrizione. Un ottimo esempio si legge nel cap. III, dove allo slancio moderato dell'afflato lirico si aggiunge il monito a dosare con prudenza le potenzialità dell'ingegno, in quella mescolanza di forma e contenuto caratteristica dei migliori brani del *CA*:

Ma io non so se angelico o umano ingegno fu quello dell'olandese che, pur a' nostri giorni, con due *optici specchiotti*, quasi con due ale di vetro, portò la vista umana per una forata canna là dove uccello non giunge: con essi tragitta il mar senza vele, ti fa veder di presso le navi, le selve et le città che fuggono l'arbitrio della pupilla; anzi, volando al cielo in un lampo, osserva le macchie del sole, scopre le corna di Vulcano in fronte a Venere, misura i monti e i mari nel globo della luna, numera i pargoletti di Giove, et ciò che Iddio ci nascose un piccol vetro ti rivela. Onde

⁴⁴³ Ricordando nel 1991 i suoi primi lavori di stilistica sul Seicento, POZZI chiariva indirettamente cosa intendeva qui con lingua: «Il modello metodologico che si proponeva a quella data era quello spitzeriano. Ma l'assioma fondamentale di Spitzer dell'identità di intuizione e espressione riconduceva l'analisi a quel punto da cui mi ero allontanato (a cautela verso Spitzer mi induceva anche una mia ripugnanza verso ogni premessa di natura idealistica). Punto di partenza era dunque la definizione dei singoli fatti sintattici propri all'Orchi. Ma per capire la loro rilevanza occorre un termine di paragone, la norma. Le lezioni che allora teneva Regamey sulla linguistica ginevrina mi ispirarono ad adottare l'opposizione saussuriana di *langue* e *parole*, con una decisione spericolata nello scegliere a rappresentare la *langue* quello che comunemente si definisce un genere letterario e una lingua settoriale: la lingua dell'oratoria sacra» (*Quando sono in biblioteca*, cit., p. 9). Per una migliore comprensione del passo, riporto la nota di Fabio Soldini: «Constantin Regamey (1907-1982), di formazione musicista e linguista, riparato in Svizzera nel 1944, fu professore di linguistica comparata (1946-1960) e di lingue orientali (1960-1977) a Friburgo. L'opposizione di *langue* e *parole*, formulata da Ferdinand de Saussure, si legge nel cap. IV del *Cours de linguistique générale*, apparso in prima edizione nel 1916» (ivi, p. 25).

puoi tu conoscere quanto sia il mondo invecchiato, poiché gli bisognano occhialoni di così lunga veduta. Qual cosa è dunque oggidì alla malizia umana assai cautelata et secreta?⁴⁴⁴

Terzo punto, le parti migliori del *CA* richiedono dunque una lingua lirica immaginifica ma sorvegliata perché trasmettono il movimento dell'animo dell'autore, che si trova appassionato (da qui lo slancio poetico) a seguire la sua ricerca complessa e conclude con la soddisfazione di una brevità epigrammatica la scoperta del concetto che cercava. Di contro, le parti più aride stilisticamente sarebbero segno di una carenza speculativa ed espressiva, per cui il ricorso a un lessico scolastico o a elenchi di casistiche, insomma a esposizioni piane e apparentemente frigide, denuncerebbero un allentarsi della pregevole e riuscita connessione tra forma, contenuto e sentimento. Concludendo che la lingua lirica, intermittente, è dunque una lingua appassionata, mentre la lingua puramente espositiva, riempitivo ricorrente, è una lingua impassibile, Pozzi riprendeva inavvertitamente l'intuizione critica di Padula: «il gesto che porta in sé effigiati gli affetti del cuore»⁴⁴⁵ è nelle figure che con le parole esprimono la 'forma drammatica' del pensiero, che sarebbe dunque punto essenziale del *CA* in quanto trattato e anche suo elemento stilistico più notevole. Con le parole di Pozzi: «La stratificazione dello stile nel Tesauro ha dunque un significato preciso nel quadro della sua euristica, e la vicinanza alla parola poetica illumina pure le virtualità più feconde della sua complessa ricerca».⁴⁴⁶ Le parti in cui si verifica questa 'vicinanza' danno vita a quello che Pozzi definisce «stile energetico»,⁴⁴⁷ che donerebbe valore duraturo alla scrittura del *CA*: la fusione tra i due estremi impiegati nelle altre parti del testo, ossia lo stile «immaginoso autonomizzato», vicino a quello delle orazioni concettiste, e lo stile «strettamente scientifico», vicino alla trattatistica dei colleghi, forma quelle «tessere valide stilisticamente e dottrinalmente» che costituiscono la 'brillantezza' letteraria dell'opera.

⁴⁴⁴ Z70, pp. 89-90. Il passo è molto denso e ricco di riferimenti a testi precedenti (Galileo, Marino, Tesauro dei *Panegirici*); ne ho discusso nel mio *Indagine sull'uso delle fonti scientifiche*, cit., pp. 4-6.

⁴⁴⁵ PADULA, *Scritti di Estetica*, cit., vol. 3, p. 323 (vd. *supra*, cap. II.3). POZZI usa una formula molto vicina a quanto scritto da Padula riguardo al legame che si crea tra autore e lettore tramite la forma drammatica: «la passione di Tesauro in queste indagini di aspetto tecnico è così viva che trasmette l'entusiasmo» (*Note prelusive allo stile*, cit., p. 37).

⁴⁴⁶ POZZI, *Note prelusive allo stile*, cit., p. 36.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 35; da p. 36 traggo invece le formule successive. Il concetto di 'energia' è nella retorica aristotelica a designare uno degli obiettivi del discorso persuasivo, quello di mettere il testo davanti agli occhi dell'ascoltatore, ottenuto principalmente dalle espressioni brillanti e di successo, appunto quelle metaforiche o epigrammatiche (cfr. le indicazioni in FRANCESCA PIAZZA, *La Retorica di Aristotele. Guida alla lettura*, Roma, Carocci, 2008, p. 153 e MORPURGO-TAGLIABUE, *Linguistica e stilistica di Aristotele*, cit., pp. 258-259).

Rimanendo nell'ottica del giovane Pozzi, si trattava di sondare come la *langue* dell'oratoria sacra si fosse insinuata, mescolandosi ad altre forme espressive, nella scrittura del trattato che, tra le altre cose, aveva cercato di codificarne i meccanismi, trovando nuove e più sapienti soluzioni espressive. Ma leggendo tra le righe, si può venire all'assunto che Tesauro riesce a trovare il giusto equilibrio stilistico della scrittura – giusto nella sua efficacia – quando riesce a realizzare il fine più alto dello stile figurato, secondo l'indagine condotta del suo *CA*: l'unione di brevità, novità e chiarezza, indice di una scrittura che intende insegnare dilettaando.⁴⁴⁸ In altre parole, quando riesce a connettere con equilibrio la forma più ricercata del testo con il contenuto più profondo della sua trattazione – ossia interessare e intrattenere il lettore trasmettendogli al contempo un insegnamento valido – e riuscendo a mostrare in questo i cosiddetti 'movimenti del pensiero'.

Riassunti i punti principali delle note di Pozzi, che non conobbero purtroppo uno sviluppo più ampio, si può aggiungere che la lingua lirica sorvegliata, individuata come la più distinta nel testo disomogeneo del *CA*, è la stessa praticata in alcuni panegirici giovanili di Tesauro, indagati in una breve rassegna di qualche pagina inserita in appendice al celebre *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra del Seicento* del 1954.⁴⁴⁹ A livello di sintassi, le venature epidittiche del *CA* si formano secondo i macro-fenomeni di simmetrie e inversioni, riprendendo in tono moderato quanto codificato dal Marino delle *Dicerie sacre* e passato quindi nella pratica comune della scrittura concettista (soprattutto nei generi oratori).⁴⁵⁰ La struttura moderatamente 'sconvolta' della sintassi si accompagna di preferenza, e questo non sorprende, alla ricerca di un emblema arguto di base (nel caso del *CA*, un precetto teorico), fondato sopra una parola da cui partono le variazioni metaforiche e attorno alla quale costruire tutte le ingegnosità pellegrine del caso; ripetendo, se necessario, il modulo, ma con l'accortezza di non toccare mai la deriva del senso, o come dice Pozzi «i modi irrazionali della scrittura [...], neppure in una fase euristica di incanti irrazionali».⁴⁵¹ Sarebbe

⁴⁴⁸ Cfr. POZZI, *Note prelusive allo stile*, cit., p. 38: «quando ingegnosità e sensualismo [in quanto categorie con cui Croce etichetta la poesia concettista] (se tali sono) collaborano alle figurazioni con tanta drammaticità e con tanta discrezione da non turbare la scientificità dell'esposizione, il minimo che si possa fare è riconoscere la moralità del loro impiego».

⁴⁴⁹ Cit., pp. 147-153.

⁴⁵⁰ Cfr. *ivi*, pp. 126-132 e 179-188. Ma si tenga presente la formula di carattere più generale affidata alla tarda lezione *Quando sono in biblioteca*, cit., p. 9: «due caratteristiche fondamentali [...] per tutto il barocco letterario: una mentalità simmetrica, che forza la naturalezza del deflusso linguistico bloccandola in elementi statici, e una forzatura del dinamismo linguistico naturale fino a travolgere l'andamento lineare della frase». Indagini puntuali sono state compiute nell'introduzione e nelle note alle *Dicerie sacre* del 1960.

⁴⁵¹ *Ivi*, p. 150.

semplificistico, forse, ascrivere il Tesauro che impiega questo tipo di prosa figurata al partito degli scrittori laconici del secolo,⁴⁵² la cui tendenza all'epigramma e alla brachilogia è già stata con convinzione avvicinata al concettismo propriamente detto e alle sue soluzioni stilistiche, grazie a quell'equivalenza tra emblema ed epigramma non difficile ma al tempo stesso non scontata da cogliere.⁴⁵³ La sua libertà stilistica è infatti talmente forte, come ammette Pozzi con la rinuncia ad analisi puntuali estese, da non permettere liquidazioni così nette del suo lavoro accurato e, lo si ribadisce, sorvegliato sul testo, che presenta una casistica non passibile di riduzionismo e spesso idiosincratice, talvolta orientata anche verso il periodare ampio e concinno.⁴⁵⁴

Dopo uno studio dettagliato del testo e la preparazione del commento, provo ad avanzare qualche nuova indicazione a riguardo. La prima considerazione è che Tesauro compie una scelta stilistica di base nella scrittura del *CA*, dovuta alla natura della materia che si appresta a trattare ed esporre. Si potrebbe usare qui la categoria della retorica classica nota come *aptum* o convenienza, nello specifico la convenienza interna del discorso tra *inventio* ed *elocutio*, o tra *res et verba*.⁴⁵⁵ Tesauro si orienta nettamente verso quello che definisce «stile figurato», di contro a quello «piano», lavorando a vari livelli retorici, identificati nel cap. VI del *CA* come «collocazion delle parole», «vivace forma del dire», «significazione ingegnosa» (una variazione delle *figurae dicendi*, le prime due tipologie, e *figurae sententiae*, la terza, di Aristotele).⁴⁵⁶ Riporto per comodità la definizione che si legge

⁴⁵² RAIMONDI ricorda che Tesauro nel *CA* e nell'*ALM* descrive i meccanismi dello stile laconico, ma nei fatti non si dimostra «un tacitano», perché trattenuto da «un sospetto verso l'«oscura brevità» degli estremisti» (*Letteratura barocca*, cit., p. 229).

⁴⁵³ Rimando in particolare a CARMINATI, *Alcune considerazioni sulla scrittura laconica*, cit., a cui si aggiunge ora LUCA PIANTONI, «Sotto l'onde degl'inchiostrati». *Alcune note sulla prosa di Ferrante Pallavicino*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013)*, a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, in rete, url: <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2014/2013%20Piantoni.pdf> [ultima consultazione: 25/09/2021]. Per la difficoltà a classificare con decisione la prosa del secolo, cfr. SERIANNI, *La lingua del Seicento*, cit., pp. 591-593. È noto che il Gracián scrittore è invece incluso nelle tendenze anti-ciceroniane dello stile secentesco (cfr. YNDURÁIN, *Gracián, un estilo*, cit., p. 164 e SANTOS ALONSO, *Introducción a BALTASAR GRACIÁN, El Criticón*, a cura del medesimo, Madrid, Catedra, 1980, pp. 44-45).

⁴⁵⁴ Già in alcuni panegirici, che per questioni di genere tendono a essere più marcati stilisticamente del *CA*, POZZI riconosce la «carezza di sintagmi anormali» (*Saggio sullo stile dell'oratoria sacra*, cit., p. 148), e un periodare non troppo distante da quello cinquecentesco e ciceroniano.

⁴⁵⁵ Cfr. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, cit., §1055.2: «de *res* (idee) trovate nell'*inventio* devono ricevere la veste linguistica (*verba*) conveniente» (trad. mia).

⁴⁵⁶ Z70, pp. 234-235. Il riferimento aristotelico è a *Poetica*, 19, 1456a33-34; come nota Gallavotti (ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, cit., p. 167), in questo passo λέξις ('linguaggio', da cui le *figurae dicendi*)

nell'*Arte delle lettere missive*, che riassume in modo chiaro gli assunti sviluppati più distesamente nel *CA*:

Stile figurato si chiama quello che **per opera dell'ingegno** esprime il nostro concetto con maniera *differente dal parlar cotidiano et commune*. Come se volendo significare: *I prati sono ameni*, tu dicessi: *I prati ridono*. Ora, sì come il parlamento umano **tre nobili effetti** opera nell'ascoltante, *risuona nel senso dell'udito, muove l'affetto et persuade l'intelletto*, così lo stile figurato è quello che **alletta l'udito** con l'*armonia della periodo*, **commuove l'affetto** con la *energia patetica* et **appaga l'intelletto** con la *significazione metaforica*. Eccoti adunque tre generi di figure ingegnose et eleganti, cioè figure *armoniche, figure patetiche et figure metaforiche* [...].⁴⁵⁷

Espressione importante è qui «per opera dell'ingegno»: significa che per ogni parola, ogni frase, ogni periodo, l'autore si trova davanti a una scelta, e protende decisamente verso la soluzione più ingegnosa, vale a dire quella che gli permette di congiungere più cose nel più breve spazio possibile, guardando agli effetti nel lettore qui espliciti.⁴⁵⁸ La ragione sembra essere proprio quella ricordata da Frugoni: «bisogna con la conghiettura dar pascolo di riflessione, onde non s'ha da scriver tutto ciò che si pensa, benché da pensarsi tutto ciò che si scrive».⁴⁵⁹ La stimolazione dei sensi, il coinvolgimento emotivo e infine la partecipazione delle facoltà più vivaci dell'intelletto sono i tre obiettivi che secondo Tesauro la retorica

e διαβολας ('pensiero', da cui le *figurae sententiae*) sono due «concetti diversi ma interferenti». Per un'analisi dei due termini in riferimento al concetto di metafora, e sulla preminenza che acquista il secondo in ambito retorico, cfr. MORPURGO-TAGLIABUE, *Linguistica e stilistica di Aristotele*, cit., pp. 185-197.

⁴⁵⁷ *ALM*, p. 231.

⁴⁵⁸ Cfr. la nota definizione in Z70, p. 82. Si tenga presente, tuttavia, che nel passo dell'*ALM* l'ingegno viene considerato come guida della ragione (e della sua parte più creativa) nel comporre e nel comprendere il discorso figurato, non specificamente le figure ingegnose. Esso interviene in ogni operazione retorica che implica un significato nascosto, come l'armonia del periodo o la concertazione degli affetti. Cfr. POZZI, *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra*, cit., p. 4, nota 10: «Per il Tesauro, [la "meraviglia" secentesca] nasce anche dalla semplice collocazione delle parole, o dal parallelismo delle frasi, o dalle differenti concatenazioni delle stesse».

⁴⁵⁹ FRUGONI, *Cane di Diogene*, cit., vol. I, p. 240 (vd. *supra*, cap. II.3). Riprendendo giustificazioni tipiche di un Marino e non solo, Tesauro spiega il favore accordato allo stile figurato richiamando il gusto del Seicento: «il nostro secolo, più ingegnoso che saggio, facendo minor caso della sostanza che degli accidenti, colloca le virtù nell'estremo et non nel mezzo: onde non pregia niuna lettera se non è ornata di tante gemme, et mascherata con tante cerusse e tanti lisci, che ogni clausoletta paia una meraviglia» (*ALM*, pp. 225-226). È indicativo di questo gusto il fatto che GRACIÁN, più estremista in questo senso, identifichi lo stile interamente con la scrittura ingegnosa, senza concedere spazio allo stile 'piano': «[Los stilos] han de tener alma conceptuosa, participando del ingenio su immortalidad. No hay autor de los célebres y príncipes que no tenga alguna especial eminencia de agudeza» (*Agudeza*, cit., disc. LXI, p. 617; il passo compare già nell'ed. del 1642).

può e deve conseguire; con l'avvertenza che l'ultimo passo, quello che richiede più energie mentali da parte del lettore, è quello che riesce veramente a includere anche l'apprendimento di qualcosa oltre che il piacere dell'intrattenimento. Ma è necessario avvertire che lo sforzo di rappresentare 'vivamente' l'argomentazione vuole quanto possibile evitare l'oscurità che un uso troppo condensato e stravolto delle metafore e dei concetti potrebbe portare; le cosiddette 'derive del senso' a cui si è già alluso.

Applicando queste notazioni all'indagine di Pozzi, si può dire che egli individua il lavoro 'ingegnoso' sulla sintassi e sul lessico che coinvolge il livello 'armonico' del testo riferendosi al simile lavoro già compiuto da Tesauro nei panegirici degli anni Venti e Trenta; individua poi il tentativo di trasmettere con forza al lettore la passione, che anima le parti espositive scritte in «stile energico» del *CA*, vera peculiarità del Tesauro scrittore 'ingegnoso'; dedica infine le poche incursioni dirette sul testo a comprovare i vari usi dei fenomeni metaforici e 'ingegnosi' più specifici,⁴⁶⁰ dimostrando come il loro uso non sia insistito e rientri sempre nell'orditura razionale dell'esposizione. Alla luce di quanto scritto nei capitoli precedenti, tuttavia, sembra che l'ascrizione tradizionale dello stile dell'autore alla sfera dell'elocuzione non sia sufficiente a descrivere i funzionamenti di un meccanismo così complesso e unico nel suo genere come quello del *CA*. La descrizione dei fenomeni stilistici accennata da Pozzi, condivisibile e utile per lo studio dell'*elocutio* del trattato, è bene che sia approfondita alla luce delle indicazioni sul metodo e sul pensiero dell'autore date precedentemente, in modo tale da rendere con più aderenza quel connubio di livelli espressivi tipici del trattato concettista denunciato da Mercedes Blanco. Così facendo, si evita di guardare alle parti più compilative dell'opera solo come a schede autonome inserite nel testo, slegate dal fine espositivo generale, e si può ipotizzare più realisticamente che agli esempi di seconda mano

⁴⁶⁰ I procedimenti retorici più eminenti della poesia concettista, combinati con grande perizia da Marino e dunque passati a tutta la letteratura che a lui guarda, sono individuati da SERIANNI nell'«invenzione della metafora», nella «capacità di variare le immagini che insistono su uno stesso ambito», nella «ricercatezza delle similitudini», nella «grande attenzione [...] prestata alla topologia, cioè alla disposizione delle parole», nella «perifrasi antonomastica» (*La lingua del Seicento*, cit., pp. 589-590). Ma non meno valida è la rapida rassegna fornita da POZZI (*Introduzione alle "Dicerie sacre"*, in MARINO, *Dicerie sacre e La strage de gl'innocenti*, cit., p. 16): «Dal punto di vista del contenuto, un'immagine completa del concettismo, nella sua redazione ufficiale, dovrebbe abbracciare le componenti della metafora eccessiva, della metafora continuata, dell'allegoria, del simbolismo emblematico ed impresistico, dei giochi logici antitetici, dei congegni concettuali che sprizzano un'inattesa conclusione arguta di tipo epigrammatico, raggiunti attraverso l'impiego di allitterazioni, equivoci, simmetrie ed asimmetrie di reggenze: una congerie cioè di specificazioni grammaticali e logiche di diversissimo aspetto e provenienza culturale»; con l'ammonimento che a questi va unita una serie di espedienti iconici e rappresentativi non riducibili al lavoro stilistico riscontrabile nel periodare.

venga delegata dall'autore la funzione di esporre, come modelli, la natura delle argutezze; inoltre, che nelle parti più asciutte e speculative si intraveda più apertamente il movimento di ricerca metafisica delle cause, che struttura l'indagine del trattato, in assenza di una veste retorica ricercata. Insomma, che l'unità variegata individuata tanto a livello di macrostruttura (indagata nel cap. I.3), quanto di invenzione e trattamento dei materiali (indagata nel cap. II.1), valga anche per il livello orizzontale di composizione stilistica.⁴⁶¹

Vale la pena, prima di mettere alla prova le ipotesi, ricordare brevemente anche il contributo di Federica Santini, che avanza qualche tentativo di analisi strutturale dei tipi stilistici individuati da Pozzi.⁴⁶² La Santini analizza dapprima quattro campioni di uno stile accuratamente figurato (nel senso dato da Tesaurò),⁴⁶³ notando che esso è peculiare dei «passi del trattato dedicati all'esposizione dei nuclei teorici più significativi»⁴⁶⁴ – proprio come nota Pozzi a proposito dello stile espositivo 'energico'. E si tenga presente che questi passi sembrano concentrarsi nelle zone periferiche dei capitoli o dei sotto-capitoli, principalmente in apertura di essi. La seconda categoria di campioni riguarda gli esempi e i riferimenti storici⁴⁶⁵ (il 'materiale positivo' di cui parla Pozzi), che assumono secondo la Santini i connotati di «microtesti autonomi», caratterizzati dalla «narrazione di un'intera vicenda in poche frasi concise», in cui «l'esposizione si fa piana, il periodare scorrevole».⁴⁶⁶ Da ultimo, vengono presi a campione due casi estremi a cui può giungere lo stile di Tesaurò, e in un senso, e nell'altro: quello dello slancio lirico che asseconda il «flusso delle

⁴⁶¹ Cfr. le considerazioni di FRARE, «*Per istraforo di prospettiva*», cit., pp. 78-79.

⁴⁶² La SANTINI sembra non conoscere il contributo di Pozzi, che non compare nella sua bibliografia; tuttavia ne condivide l'assunto di base, ossia la varietà degli stili e i diversi gradi di letterarietà che si riscontrano; cfr. l'*incipit* dell'articolo: «Ci proponiamo, in questa analisi del *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesaurò, di indagare le modalità di variazione dello stile in rapporto al variare degli argomenti trattati, così da definire i connotati strutturali che accomunano le parti dell'opera dedicate all'esposizione di nodi teorici fondamentali, differenziandoli dagli esempi, dai numerosi riferimenti storici, dalle divagazioni tematiche» (*Su alcuni aspetti dello stile*, cit., p. 186). È da segnalare che nel contributo non compaiono neanche riferimenti agli studi di Frare del 1991/1992, poi raccolti in «*Per istraforo di prospettiva*» del 2001.

⁴⁶³ Gli esempi provengono da Z70, pp. 3, 740, 1, 266. L'edizione da cui cita la Santini è tuttavia la veneziana del 1685, che riproduce il testo della veneziana del 1669, in cui sono assenti le varianti d'autore di Z70.

⁴⁶⁴ SANTINI, *Su alcuni aspetti dello stile*, cit., p. 196.

⁴⁶⁵ Gli esempi provengono da Z70, pp. 123 e 246.

⁴⁶⁶ SANTINI, *Su alcuni aspetti dello stile*, cit., p. 196. L'individuazione, come elemento comune, dell'«andamento tipico della novella medievale, dal ritmo rapido e molto scandito», che la Santini riconduce al modello di Boccaccio, lodato da Tesaurò, suggerisce che la carenza stilistica dello scrittore del Seicento sembra essere dovuta all'allontanamento dall'alveo dell'anticlassicismo praticato nel suo secolo, seguito nei brani più distintivi della sua prosa (per le categorie a cui faccio riferimento, cfr. BOZZOLA, *Tra Cinque e Seicento*, cit.).

immagini metaforiche, cosicché la struttura ordinata dei periodi si allarga fino alla deformazione»,⁴⁶⁷ cedendo al «metamorfismo» metaforico di stampo mariniano; quello in cui il microtesto esemplificativo, in questo caso un componimento poetico anonimo,⁴⁶⁸ riprende in versi alcuni espedienti delle parti liriche del trattato in prosa, come la variazione metaforica su un unico soggetto, le inversioni chiastiche, il *climax* comico.⁴⁶⁹ Al di là di questi esempi di stile letterario, variamente declinato, da un minimo a un massimo di carica retorica, e trovando nell'equilibrio la forma più riuscita della scrittura, la Santini ravvisa uno «stile discorsivo comune»,⁴⁷⁰ poco letterario e non degno di destare l'attenzione del critico.

C'è inoltre un elemento secondario, segnalato di sfuggita da entrambi i critici, che merita di essere approfondito, perché sembra ricorrere con costanza per tutto il libro, accomunando le parti stilisticamente disomogenee. Si tratta di un uso peculiare dei caratteri tipografici nel testo, ossia maiuscolo, corsivo e tondo,⁴⁷¹ per organizzare gerarchicamente lo sviluppo dei paragrafi. Sia Pozzi⁴⁷² sia Santini⁴⁷³ notano che le parole poste in maiuscolo servono spesso per avviare visivamente lo sviluppo del discorso dal tema generale, posto in apertura, agli esempi particolari, nel corpo del paragrafo. Si tratta di espedienti tipografici

⁴⁶⁷ Ivi, p. 197, da cui traggio anche l'espressione successiva. L'esempio proviene da Z70, p. 73.

⁴⁶⁸ Si tratta del celebre *La mosca nel calamaro* (Z70, pp. 278-279), antologizzato già da Croce (*Lirici marinisti*, a cura del medesimo, Bari, Laterza, 1910, p. 534), che ne suggerisce la paternità tesauriana. La presenza di una variante (segnalata da Ferrero in *Marino e i marinisti*, cit., p. 838) e alcuni indizi interni, come il gioco «e un corno per tuo scorno è tua prigionia» (v. 32) e l'inserimento a partire da B63 della precisazione che lo scrittore satireggiato «al fine morì in prigionia», fanno protendere verso questa ipotesi: lo scrittore del componimento è Tesoro, il censore ridicolizzato come mosca è Pierre Monod, attaccato dal Nostro con l'apologia intitolata proprio *Il Capricorno scornato* (1633), che finì in prigionia nel 1638 e vi morì nel 1644 (cfr. la voce *Monod, Pierre* di ANDREA MERLOTTI nel *DBI*, vol. 75, 2011, pp. 709-715).

⁴⁶⁹ Cfr. SANTINI, *Su alcuni aspetti dello stile*, cit., pp. 198-201.

⁴⁷⁰ *Ibidem*.

⁴⁷¹ Un monito (forse un po' iperbolico) a tenere d'occhio i curatissimi caratteri tipografici del *CA*, perché portatori di significato per mezzo di effetti visivi, viene ancora da GIOVANNI POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, p. 157: «la tipografia, pur osservando il pieno della pagina tradizionale, produce effetti non dissimili da quelli di un Mallarmé». Anche FRARE accenna alla «quantità di informazioni veicolata dalla punteggiatura e, specialmente nel caso del *Cannocchiale Aristotelico*, dalla varietà tipografica degli originali» (*Retorica e verità*, cit., p. 6).

⁴⁷² POZZI (*Saggio sullo stile dell'oratoria sacra*, cit., p. 149), parlando di due panegirici in cui è sfruttato lo stile 'lirico' e concettista, *L'Aurora* (1635) e *L'Oroscopo* (1631), ma suggerendo che sono caratteristiche comuni al *CA*, analizza due passi in cui «due parole in maiuscoletto [ma in maiuscolo nella stampa del Seicento] daranno il tema di immense "incatenate" di ipotetiche imprese» (cfr. *PR*, vol. II, p. 209, parole-guida «AURORA» e «MEDIATRICI») o «saranno, anche tipograficamente, deictive delle future "descrizioni"» (cfr. *ivi*, p. 353, parola-guida «BRUMA»).

⁴⁷³ SANTINI, analizzando la varietà floreale di Z70, p. 73 (parola-guida «FIORI», connessa, si aggiunga, a quella generica «NATURA»), scrive: «Tesoro introduce infatti il tema da trattare (*fiore*), che evidenzia con caratteri maiuscoli; ne fornisce le principali caratteristiche tramite alcune dicotomie tra loro contrapposte; conclude la trattazione» (*Su alcuni aspetti dello stile*, cit., p. 198).

caratteristici del libro barocco, di cui il *CA* è tra i rappresentanti più celebri,⁴⁷⁴ ma riquilibrati da Tesauro con nuove funzioni:⁴⁷⁵ anche in questo caso in modo ingegnoso, aggiungendo dei significati pellegrini a segni appartenenti a un codice di uso comune.⁴⁷⁶ Mi si passi ora una similitudine per chiarire questo meccanismo: come si congiungono con gli occhi stella con stella per costruire la linea invisibile che forma le costellazioni, così si congiungono, nel breve giro di un paragrafo o di paragrafi contenuti in uno stesso capitolo, le parole-guida, che non hanno senso metaforico perché indicano la categoria generale o il tema da sviluppare, con le parole-chiave degli esempi (inseriti di preferenza in corsivo), metaforiche o comunque argute, che ne indicano l'applicazione particolare e concreta (espediente diffuso soprattutto nel cap. VII sulle metafore semplici, focalizzate appunto in una sola parola). In altri casi, invece, il maiuscolo coinvolge intere proposizioni, assumendo una funzione mimetica più comune e meno ingegnosa, cioè di riproduzione concreta della grafia delle iscrizioni (come nel cap. V sulle figure patetiche, dove per ogni tipo di figura viene inserito un esempio dalla letteratura classica e un'epigrafe)⁴⁷⁷ o dei titoli tematici

⁴⁷⁴ Cfr. CHIARLE, *Libro, letterati e società*, in *Seicentina*, cit. (ma anche gli altri contributi del volume collettaneo in cui è inserito) e, più in generale, FRANCESCO BARBERI, *Introduzione alla tipografia italiana del Seicento*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», 52 (1984), pp. 212-237 (parte I) e 507-526 (parte II). Cfr. anche ARMANDO PETRUCCI, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 49-54, per le peculiarità grafiche della parola stampata, e Id., *Letteratura italiana. Una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017, pp. 225-237. La complessa varietà di caratteri e schemi che riempie le pagine del *CA* deve essere stato frutto della collaborazione di Tesauro con i tipografi, se S54 e Z70, le edizioni più importanti, furono eseguite con ogni probabilità sotto sorveglianza dell'autore; cfr. le considerazioni di PETRUCCI, *Letteratura italiana*, cit., p. 79: «In questo gioco complesso accanto all'editore, al tipografo, all'incisore riprese, almeno in alcuni momenti ed episodi, spazio e responsabilità l'autore, il quale soltanto, nei casi più complicati, poteva guidare l'opera di strutturazione del prodotto, riconoscere i punti di incrocio fra le varie componenti, mantenere l'equilibrio generale fra i vari elementi». Anche H64, che si configura come «libro medio di consumo» (formula di Petrucci, *ivi*, p. 228), e non di lusso come le due edizioni ricordate, riproduce le idiosincrasie tipografiche fissate in S54.

⁴⁷⁵ Interessante in questo senso un'osservazione che si legge in SCARPATI e BELLINI, *Il vero e il falso dei poeti*, cit., pp. 55-56, che congiunge la pratica della scrittura con gli intenti teorici: «La prevalenza dell'attenzione visiva in un campo di indagine che è in prima istanza applicato alla comunicazione verbale (pur nella non obliabile inclinazione emblematica) ci avverte che una tensione compensativa attraversa quel trattato: in un'epoca in cui si afferma il primato della visione, in cui la pittura squarcia fondi e circoscrizioni geometriche, l'arte della parola deve colmare un dislivello, sopraffatta, come oggi, dall'efficacia suggestiva dell'immagine».

⁴⁷⁶ Uso qui 'codice' con il significato di «complesso di norme» (*GDLI*, vol. III, p. 256), nello specifico norme grafiche, o meglio tipografiche. Da tenere presenti, per questo approfondimento, le indagini compiute da STEFANIA SINI sulla cura tipografica nella *Scienza nuova* di Vico, ma che si riferiscono, per necessità di confronto, anche al *CA: Figure vichiane. Retorica e topica della «Scienza nuova»*, Milano, LED, 2005, pp. 277-344.

⁴⁷⁷ Si tratta di una pratica di trascrizione delle epigrafi fissatasi in età umanistica, non priva di risvolti teorici per quanto riguarda la correlazione tra parola e immagine tanto cari a Tesauro; cfr. IDA CALABI LIMENTANI, *Epigrafia latina*, Bologna, Cisalpino, 1991⁴ (stampa 2004), p. 41: «Nella

(come nei teoremi per fabbricare concetti arguti forniti nel cap. XI). Riproduco qui di seguito alcuni *excerpta* dalle pagine di Z70, per mostrare concretamente i tre modi segnalati in cui compare questo fenomeno:

Dalla **Q**UANTITA. Terentio: *Pro peccato MAGNO, PARVUM supplicij satis est*. Seneca nelle Suasorie: *Alexander Orbi MAGNVS est: Alexandro Orbis ANGUSTVS*. Dalla **Q**uantità Numerale: Ouidio, *Quam meruit pœnam SOLVS, digessit in OMNES*. Ouidio di Argo morto: *CENTVMQVE oculos nox occupat VNA*. Dal **P**eso: Seneca; *Interdum LEVIORE incommodo GRAVIORA sanata sunt vulnera*. Dalla **F**igura: *ACVTO in pœsimum ingenio; OBTVSO in optimis*. Con questa figura il Re Luigi XII. tolse il timore à coloro, iquali scongiurandolo à romper guerra co' Venetiani, gli dissero: *Sire, i Venetiani son molto Sani*. Et egli tolto rispose: *Io metterò loro tanti Matti attorno, che nen sapranno doue voltarfi*. 478

Alcune volte la circostanza offeruata si pone à modo di PAREN- *Parentthesis*. **T**ESI: Ouidio: *Brachiaque in celum (quod non videt) irrita tendit*. L'istesso: *In iugulo vel pectore telum Conde meo (iugulumque simul, pectusque retexit.)* Et nella Inscription di Aristone Epicureo: *PARENTI NATVRÆ CORPUS (ANIMAM NON HABUIT) ARISTON RESTITVIT*. 479

Dalle **S**implici **M**etaphore nascono (come dicemmo) le **R**EFLECTIONI **A**RGVTE: sia perciò l'altro Teorema
DATA SIMPLICI METAPHORA, ANIMADVERSIONES ARGVTAS COMMINSICI.
 Sicome le Propositioni Dialectiche consistono nell' *Affermare*, ò *Negare*: così le Argute consistono nel congiugnere ò diuidere due *Oggetti* inguisa, che tu ne formi vn' *Affermatiu*a, ò *Negatiua* *Metaforica*. Ancor questa Operatione è fondata negli Otto Generi delle *Metafore*, che si son detti: ma qui per cagion di esempio insistendo nella sola *Tema* proposta; formeremo le *Reflectioni* per ordine di *Categorie*. Et per maggiore ageuolezza, congiugneremo primieramente due soli *Oggetti*, l'*APE*, & l'*AMBRA*; senza considerate ch' ella sia *MORTA*. 480

narrazione dello scrittore o nella riproduzione grafica del disegnatore, l'epigrafe completa la descrizione del monumento. E poiché quando è in lettere maiuscole rispettando gli a capo la trascrizione può identificarsi con il disegno, eguali riproduzioni di epigrafi si trovano in manoscritti letterari e in album di disegni». Cfr., per un approfondimento, ERNST PHILIP GOLDSCHMIDT, *The Printed Book of the Renaissance. Three Lectures on Type, Illustration, Ornament*, 2nd ed. with corrections, Amsterdam, van Heusden, 1966.

⁴⁷⁸ Z70, p. 443, nella sezione in cui sono proposti esempi di metafora di opposizione ricavati dall'indice categorico. Tutte le immagini sono tratte dalla riproduzione digitale dell'esemplare conservato presso la Biblioteca Nacional de España (Madrid), coll. 3/23817.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 217. Si noti l'aggiunta dell'espedito tipografico della nota sul margine laterale del libro, che indica in questa sezione il nome latino della figura retorica analizzata nel paragrafo.

⁴⁸⁰ Ivi, p. 554. Si noti che in questo caso è presente anche l'espedito delle parole-guida («APE», «AMBRA», «MORTA»), da cui parte poi l'esemplificazione per tutte le categorie aristoteliche.

Addirittura, nel cap. IV sulle figure armoniche, all'uso del maiuscolo per evidenziare le singole parole e del corsivo per indicare la presenza di un esempio in lingua latina, o dell'uno e dell'altro per segnalare le parole-chiave, si aggiunge una nuova ingegnosità tipografica, cioè l'uso di schemi per rendere visibile la suddivisione in 'clausolette' simmetriche dei periodi analizzati, chiamati da Tesauro «TAVOLE METRICHE».⁴⁸¹ Ecco un esempio da Z70, p. 196, che mostra bene come lo schema grafico si connette alle parole-guida maiuscole della parte più espositiva, scritta in quello stile lirico-energetico descritto da Pozzi,⁴⁸² ho indicato con i numeri romani lo sviluppo del paragrafo in (1) presentazione generale, (2) definizione particolare, (3) esempio, (4) analisi dell'esempio (gli elementi lirici sono in 1 e 3, incorniciando la parte più schematica del testo):

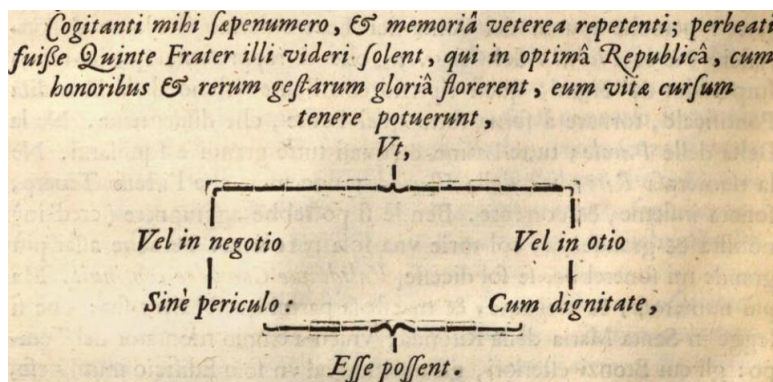
[1] Abbiám ragionato della periodo CONCISA et della RITONDA partitamente: restaci di congiugnere l'una all'altra in **un bellissimo inesto di cui nel giardin delle Muse niun altro è più fiorito**. Questa è quella periodo COMPOSITA, che ad un'ora pungendo gli 'ngegni con l'*acutezza della concinnità* et molcendoli col *numero della ritondità*, dolcemente sonora et vigorosamente soave, ornata insieme et ordinata, ricrea il dotto, insegna l'idioto: dall'uno e dall'altro esigge un doppio tributo di favorevole applaudimento. [2] Chiamo io dunque PERIODO COMPOSITA quella che, incominciata con un sol *membro*, va terminare in *membra concise*; o, cominciando con *membra concise*, finisce in un sol *membro*; o da principio a fine con le

⁴⁸¹ Cfr. Z70, p. 134: «questo dimostrerotti per mezzo di lor TAVOLE METRICHE così distintamente, che non più le orecchie, ma gli occhi medesimi diverran giudici competenti dell'armonia. Però che qual satisfazione riceve l'*occhio* nel mirare la proporzion delle parole nella tavola, tal ne riceve l'*intelletto* mirandole nella mente dell'oratore, essendo l'occhio una tacita spia dell'intelletto». Nella prima versione del testo (S54) si legge «TAVOLE GEOMETRICHE»: se non si tratta di un refuso, significa che in un primo momento l'accento era posto più sull'aspetto visivo che su quello uditivo dell'espedito grafico. La connessione tra parola e immagine sotto il segno degli effetti suscitati nel lettore (per riprendere le indicazioni date da Tesauro sullo stile figurato), è ribadita a p. 200: «da questi esemplari et da queste TAVOLE METRICHE puoi tu fare, accorto leggitore, una novella et profittevole osservazione: che tutte le periodi le quali formano la *tavola metrica* più bella et con più belle proporzioni dipinta in carta, sì come più appagano l'occhio a vederle, così riescono all'orecchia più armoniose et gradite, servendo l'uno e l'altro senso al senso commune, et questi all'animo, composto di proporzioni e d'armonia». Il *sensus communis* era nella filosofia antica l'organo addetto alla raccolta delle percezioni provenienti dai singoli sensi, prima che venissero trasmesse all'intelletto.

⁴⁸² La citazione è da CICERONE, *De oratore*, I.1. La liricità del discorso è assicurata, oltre che dalle analogie, da una spia erudita abbastanza evidente, almeno per il lettore del tempo, cioè la scelta dei due termini antitetici «pungendo» e «molcendo», che richiamano per primo il PETRARCA dei *Rerum vulgarium fragmenta*, 363, v. 9: «punge et molce». Il modello dell'antitesi sembra essere comunque biblico, da *Iob* 5.18: «vulnerat, et medetur; percutit, et manus eius sanabunt» (cfr. il commento di Rosanna Bettarini a PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, a cura della medesima, Torino, Einaudi, 2005, vol. 2, p. 1601).

conciſe conſonanze ſerba una *fluidèzza numeroſa*; che ſono gli tre ultimi ſforzi dell'armonioſa eloquenza.

[3] Della prima, belliffimo eſempio ci laſciò il nume della eloquenza nel proemio de' libri dell'Oratore:



[4] Non vedi tu come queſta periodo, **in guiſa del tirſo tutto fiorito et avviluppato di pampani et di corimbi**, nello eſtremo ha l'aculeo? Et quel che più la rende ſonora è che tutte le parole grandi, toltone due ſole, hanno la *conſpicua* squillante, et ancora in quelle due ſupplito è il difetto con la frequenza et ſonorità delle altre ſillabe. Sì che un diſcorſo ameno della eloquenza aver non potea più vago, né più fiorito veſtibolo.

Fenomeno ſimile, ma più ridotto, ſi oſſerva nel cap. VII, a propoſito delle metafore ſemplici di proporzione (Z70, pp. 281-285). Fenomeno più comune, ma anche più ſporadico, è l'introduzione nel teſto di ſchemi iconografici che rendono i rebus e altri giochi di parole (cfr. *ivi*, pp. 380-381), già in uſo nei trattati ſpecifici ſul tema e con ogni probabilità ad eſſi iſpirati.⁴⁸³ Vale la pena notare, infine, che tutte queſte peculiarità

⁴⁸³ Oltre agli eſempi generici analizzati in POZZI, *La parola dipinta*, cit. (cfr. anche tutta la bibliografia ad eſſo conneſſa, enumerata e brevemente diſcuſſa da ROSSANA VANELLI CORALLI, *Attraverso la "parola dipinta" di Giovanni Pozzi*, in *Critici del Novecento. Atti del colloquio del Dottorato di Ricerca in Italianistica*, a cura di Noemi Billi e Federica Rossi, Bologna, Aspasia, pp. 97-108), occorre ricordare il libro citato eſplicitamente da Teſauro (Z70, p. 374) e ampiamente ſaccheggianto nel CA, cioè il primo libro de *Les Bigarrures* di ÉTIENNE TABOUROT DES ACCORDS (riſtampa anastatica dell'ed. 1588: traduction et notes par Francis Goyet, Genève, Droz, 1986, 2 voll.). Notava la conneſſione già MURATORI, nel ſecondo libro della *Perfetta poeſia italiana*, cap. XVI: «ſe taluno voleſſe perdere il tempo in raccogliere ſomiglianti ſolecismi della fantaſia e giuochi dell'ingegno, facilmente appagar potrebbe la ſua non lodevole curioſità in leggendo alcuni di que' poeti e maetri che viſſero nel ſecolo paſſato in Italia, in Iſpagna, e prima ancor nella Francia, ove, come ſ'è notato altrove, ſi pubblicarono l'a. 1582 dal Signor des-Accords *Les Bigarrures*, libro pieno di tal mercatanzia. Da queſto libro, dal Caramuele [Juan Caramuel y Lobkowitz], dal Graziano [Baltasar Gracián], dal Teſauro, e da alcuni altri loro antecettori, non ſi diparta chi per avventura ha lo ſciocco deſiderio

tipografiche sono riprodotte fedelmente nelle traduzioni antiche del *CA*, sia nella latina del 1698 sia nella spagnola del 1741, a conferma che erano percepite come componenti essenziali del testo.

Concesso questo approfondimento, che è indicativo della capacità di Tesauro di adattare o forgiare i modi, anche materiali, dell'espressione all'argomento trattato, occorre tornare alla scrittura del *CA*. Come si è già visto, il fenomeno più caratterizzante e indiscutibile è quello della varietà. Essa si spiega, innanzi tutto, per la natura di testo composito del *CA*, che sviluppa a seconda delle 'zone' del libro tipologie stilistiche ispirate a generi diversi, da un più alto grado a un più basso grado di letterarietà, come il panegirico, il florilegio commentato, l'antologia di facezie, il manuale scolastico, come si è già messo in luce parlando della complessa, ma non caotica né accidentale, macro-struttura del libro. Si aggiunga, inoltre, che l'andamento generale dei periodi all'interno di paragrafi risente di cambiamenti di tono e di stile a seconda degli 'innesti' che Tesauro sperimenta tra esposizione, esempio, narrazione, imitazione e variazione delle argutezze, come si è messo in luce parlando del trattamento delle fonti e dei piani diegetici dell'opera. Si potrebbe parlare inoltre di gradazioni di policromia e monocromia dello stile, a seconda della 'vivacità' retorica del ragionamento che Tesauro intende trasmettere al lettore, mentre l'acromia (a cui sembra alludere talvolta Pozzi) sembra essere riservata nel *CA* solo alle parti più schematiche, logiche o grammaticali, e agli elenchi di lessemi, tratti probabilmente come materia grezza dagli zibaldoni di argutezze che l'autore aveva preparato in precedenza.

*

Prova a fare ulteriore ordine in questo «bosque estrechamente texido», come lo definiva il Sequeyros, Sergio Bozzola, dedicando uno studio specifico allo stile composito del *Trattato de' concetti predicabili* (Z70, pp. 501-540) ma con indicazioni estendibili all'intero libro. Importante novità è l'accento posto sulla «complessità di piani enunciativi»,⁴⁸⁴

d'addottorarsi nella scuola del pessimo gusto e delle bagattelle» (cito dall'ed. veneziana Coleti del 1724, vol. I, p. 447, che non presenta varianti rispetto alla *princeps* del 1706; il des Accords era già stato citato ivi, p. 28).

⁴⁸⁴ BOZZOLA, *Appunti per un'analisi stilistica*, cit., p. 154.

essenzialmente quello del discorso riportato,⁴⁸⁵ declinato in una «pluralità di locutori»,⁴⁸⁶ e quello dell'esposizione o argomentazione raziocinante, indirizzata direttamente al lettore. Ciò non sorprende, se si considera il meccanismo di *mise en abîme* dell'autore come voce drammatica discusso nel capitolo precedente, che può cambiare maschera o interlocutore a seconda della zona testuale in cui si situa. Il discorso riportato è frequente nel *CA*, nella forma indiretta come nella forma diretta, il più delle volte usato per rendere con espressività gli esempi arguti, secondo le modalità analizzate nel capitolo precedente, soprattutto quella della risposta pronta o del motto faceto. Secondo Bozzola, i casi di discorso riportato, quando non rientrano in zone del libro propriamente argomentative, sono quelli dove lo stile figurato prevale. L'espedito retorico più diffuso viene identificato con la ripetizione, nella sua accezione più ampia. Se si guarda allo schema delle figure di parole secondo la retorica classica tracciato da Bice Mortara Garavelli a partire dai manuali di Lausberg,⁴⁸⁷ emerge che con 'ripetizione' Bozzola intende qui un gran numero di tipologie, essenzialmente tutte quelle che non rientrano nella soppressione di parole o nella permutazione dell'ordine; insomma, i due grandi gruppi di ripetizioni lessicali, che possono coinvolgere anche il livello semantico, con figure predilette da Tesauro quali l'antitesi e l'equivoco, o di ripetizioni sintattiche, funzionanti essenzialmente a livello di 'armonia' del periodo, che Pozzi avrebbe fatto rientrare nella macro-categoria delle simmetrie.⁴⁸⁸ Si guardi a questo estratto dal *CA*, proveniente dalla trattazione delle metafore di equivoco (Z70, p. 389), dove lo stile figurato è ridotto apparentemente al minimo:

[1] Quinci ancor nascon gli *equivochi* tra le cose finte et le vere. Onde si formano concetti arguti sopra le pitture et le sculture, come si è detto. [2] Et di questa specie fu il motto di papa Urbano

⁴⁸⁵ Come specificato in *Tra Cinque e Seicento*, cit., p. 47, nota 1 e in *Discorso riportato, deissi e piani enunciativi nei romanzi di Pavese*, «Studi linguistici italiani», XL (2014), 1, pp. 67-89: 67, Bozzola segue la definizione data da BICE MORTARA GARAVELLI nel suo *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio, 1985; per comodità, riporto invece la formula che si legge in EMILIA CALARESU, *Sulla nozione di discorso riportato: definizione e condizioni testuali*, in *La parola al testo. Scritti per Bice Mortara Garavelli*, a cura di Gian Luigi Beccaria e Carla Marengo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 75-94: 79: «la riproduzione e la rappresentazione di voci altrui o proprie attribuibili a diversi momenti enunciativi [a partire da quello in corso]».

⁴⁸⁶ BOZZOLA, *Appunti per un'analisi stilistica*, cit., p. 155.

⁴⁸⁷ BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997 [1988¹], p. 186. Guardando a questo schema, alla ripetizione propriamente detta è possibile aggiungere l'accumulazione, poiché nel *CA* la funzione ottenuta è la medesima e rientrano entrambe nella macro-categoria delle aggiunzioni, e anche la corrispondenza dell'ordine, nelle varie forme di isocoli, che 'ripetono' nella forma del parallelismo i membri di una frase o di un periodo (cfr. *ivi*, p. 230sgg.).

⁴⁸⁸ POZZI, *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra*, cit., pp. 56-80 (cap. III).

riferito dal Salazari. Però che, supplicato da un cardinale di comandare a Michel'Angelo che il cancellasse dall'inferno, dove l'avea dipinto, risposeli sorridendo: *Del purgatorio potrei ben io trarvi fuori, ma dell'inferno non posso.* [3] Et tal fu lo scherzo di Agesilao, che avendo dal re di Persia ricevuto trenta mila darici perché ritirasse il suo esercito, i quai denari aveano il sagittario per impronta, diceva che 30 mila saettatori l'avean cacciato della Persia. [4] Et il re Alfonso, avendogli un ebreo domandato 500 scudi d'oro per un quadro di S. Giovanni, rispose: *Tu vendi più caro il discepolo che i tuoi maggiori il Maestro.*

L'argomentazione iniziale [1] sembra essere piana, e sullo stesso tono vengono inseriti pianamente (connessi da polisindeto) tre esempi, tutti costruiti con il modulo essenziale di una subordinata causale implicita e un discorso diretto in [2] e [4] o indiretto in [3], e collegate a una principale minima di soggetto e predicato. Eppure, le prime due proposizioni sono costruite con una sapiente simmetria, non solo di membri, ma anche semantica, che rende il rapporto di dipendenza e di sviluppo della casistica particolare dalla definizione generale:

| | | | |
|--------------|------------|-----------------|----------------------------------|
| Quinci ancor | nascon | gli equivochi | tra le cose finte et le vere. |
| Onde | si formano | concetti arguti | sopra le pitture et le sculture. |

L'esempio [2], tratto esplicitamente da una delle raccolte erudite di Ambrosio de Salazar (1575-1643),⁴⁸⁹ trasmuta in discorso diretto quello indiretto dell'originale, riducendone i termini; la ripetizione è qui giocata sull'opposizione semantica di due parole *purgatorio/inferno*, attorno alle quali si costruiscono due strutture sintattiche simili di membri equilibrati. L'esempio [3] è un ordinario apoftegma proveniente dai *Moralia* di Plutarco,⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ La situazione editoriale delle raccolte erudite e florilegi di Ambrosio de Salazar è complessa; cfr. PEDRO RUIZ PÉREZ, *Ambrosio de Salazar: trayectoria y modelos de una construcción autorial*, «Bulletin Hispanique», 121 (2019), 2, pp. 569-592. Faccio qui riferimento a quella di più facile consultazione, il *Libro curioso, lleno de recreación y contento*, Paris, En casa de Ivan Corrozet, 1635, pp. 74-75, da cui riporto solo la conclusione dell'episodio: «el [...] Cardenal vio su vivo retrato, y muy enojado se fue á quejar al Papa, diciendo que mandasse à Michael Angel que lo quitasse del infierno donde lo avia puesto, el Papa le respondió que pues estava en el infierno que que era fuerça quedarse en el, pero si estuviera en el purgatorio que rogaria por el para echarlo fuera».

⁴⁹⁰ PLUTARCO, *Moralia*, 211B (*Apophthegmata Laconica, Agesilaos*, 40); per la traduzione, cfr. PLUTARCO, *Tutti i Moralia*, coordinamento di Emanuele Lelli e Giuliano Pisano, Milano, Bompiani, 2017, p. 387: «Visto che la moneta dei Persiani aveva come immagine quella di un arciere, mentre levava l'accampamento disse che il Re lo allontanava dall'Asia con trentamila arcieri. Infatti i popoli erano stati mossi a far guerra agli Spartiati dopo che Timocrate aveva portato ad Atene e a Tebe – e distribuito ai demagoghi – trentamila darici d'oro».

con traduzione quasi puntuale; si noti tuttavia la studiata disposizione a paralogismo dell'equivoco (che estende la ripetizione, in questo caso variazione, dal discorso indiretto alle altre subordinate), formando un concetto acuto: (a) se 30000 monete spingono Agesilao a ritirarsi, e (b) tali monete portano inciso sopra la figura di un sagittario, (c) allora 30000 sagittari spingono Agesilao a ritirarsi. L'esempio [4], ripreso in Z70, p. 489, dove viene esplicitata la fonte, riproduce il motto del re Alfonso riportato dallo storiografo Antonio Beccadelli, detto Il Panormita;⁴⁹¹ anche in questo caso il testo di riferimento è ridotto ai termini essenziali, in un discorso diretto di due membri imperniati su due termini paralleli e antitetici: *discepolo/Maestro*, che nasconde parte del ragionamento, come è proprio degli entimemi urbani di cui si formano i concetti (e per questo l'episodio è ripreso nel cap. dedicato agli argomenti arguti).

Come nota Bozzola, la voce dell'autore è «portata ad emulare il genere letterario o i procedimenti contestualmente illustrati»,⁴⁹² per cui il discorso riportato inserito si adeguerà alla tipologia analizzata di volta in volta, in una scala di gradazioni che va dalla citazione diretta alla traduzione fino alla rielaborazione in senso acuto del testo di partenza, quando non si tratti di inventare *ex novo* (ma quasi sempre variato da un modello ben identificabile) un tassello da inserire per ravvivare il discorso. Nel caso esemplare esaminato, il modello a cui adeguarsi è quello della scrittura breve, della massima, o detto o apoftegma che dir si voglia, ampiamente praticato nel Seicento.⁴⁹³ Il tratto stilistico più ricorrente è la cura degli equilibri armonici nella costruzione delle frasi, come si è già visto, accompagnato di preferenza da figure della ripetizione e variazione che rientrano, quando coinvolgono i significati, tra gli equivoci, le antitesi e le 'decezioni'. Si può dire, dunque, che a fronte della variabilità dei fenomeni di macro-stile, ossia delle caratteristiche legate al genere letterario a cui si adegua la convenienza, si assiste a una certa uniformità della veste retorica, che sfrutta una gamma ampia ma controllata di figure, combinate però a seconda della complessità richiesta dalla situazione. Rimando alla breve indagine di Bozzola per una panoramica degli

⁴⁹¹ Faccio riferimento all'edizione antica forse più diffusa: *De dictis et factis Alphonsi Regis Aragonum*, Basileae, ex Officina Hervagiana, 1538, p. 20: «Ita respondit: "Non tu sane ineptus es et maiorum tuorum longe dissimilis, discipuli et servuli imaginem tanti aestimans; cum illi Ioannis ipsius magistrum et dominum et regem Iudaeorum triginta non amplius denariis vendiderint"».

⁴⁹² BOZZOLA, *Appunti per un'analisi stilistica*, cit., p. 170.

⁴⁹³ Cfr. l'interessante panorama tracciato da LINDA BISELLO, *Medicina della memoria. Aforistica ed esemplarità nella scrittura barocca*, Firenze, Olschki, 1998.

espedienti retorici composti più diffusi,⁴⁹⁴ tenendo però bene in mente il monito dello studioso alla complessità dell'intreccio di figure nel *CA*, «non risolvibili entro la vulgata della retorica classica»,⁴⁹⁵ e che solo un commento puntuale potrebbe illustrare nel dettaglio.

Tralasciando esempi di trascrizione fedele o leggermente variata delle fonti, facilmente identificabili e di cui pullulano le pagine del *CA* perché sono i casi più frequenti, conviene riportare qualche campione di testo in cui il lavoro di appropriazione stilistica nei casi di emulazione è più marcato e interessante. Si legga questo estratto dal cap. III (Z70, p. 101):

[1] Ancor gli *apologi*, quai son quegli di *Esopo*, con gli ingegnosi riflessi leggiadramente si posson torcere a qualche pellegrina et simbolica allegoria. [2] Il *gallo* trova una gemma, et vorria più tosto aver trovato un granel d'orgio: così *gente grossa non estima il valor delle cose*; [3] come accadé allo svizzero che, trovato fra le spoglie della vittoria il gran diamante di Carlo di Borgogna, lo vendé per tre boccali di vino.

Il discorso sugli apologi richiede in questa zona del testo, per Tesauro, alcune esemplificazioni, secondo il solito modulo di [1] introduzione piuttosto piana all'argomento (parola-chiave *apologi* posta qui in corsivo), che sfrutta ancora espedienti di lavoro sulla sintassi, ma di leggera inversione stavolta (anastrofe di *leggiadramente* e l'iperbato di *pellegrina et simbolica*), non di simmetria; [2] un esempio classico; [3] un esempio moderno. L'esempio classico, quasi proverbiale, riproduce una favola di Esopo già inclusa nella *Politica di Esopo frigio* del 1646,⁴⁹⁶ ma stavolta in forma essenziale, in cui il discorso riportato diretto diventa indiretto e quasi irriconoscibile, articolato con il solito equilibrio del bimembro, stavolta non slegato ma comprendente la principale, e imperniato su due termini (*gemma/granel d'orgio*) se non opposti, legati almeno da un rapporto di ripetizione che Tesauro definirebbe

⁴⁹⁴ Ricordo che l'indagine di Bozzola prende come terreno di lavoro il solo *Trattato de' concetti predicabili*, che appunto fa riferimento a un genere piuttosto colorito nello stile. Per questo motivo i fenomeni ivi censiti sono meno attivi, ossia meno insistiti (ma non per questo meno assenti) nelle altre zone stilisticamente più eminenti del *CA*.

⁴⁹⁵ BOZZOLA, *Appunti per un'analisi stilistica*, cit., p. 170.

⁴⁹⁶ Cfr. TESAURO, *La politica di Esopo frigio*, cit., pp. 44-45: «Il gallo, rasgando nel suo letamaio, trovò un diamante e fra sé ragionò in tal guisa: “Questa è bella cosa, ma che giova a me? Se si fosse tal fortuna abattuta ad un mercatante di gioie, gioia grandissima ne sentireia. Ma io vorrei più tosto aver trovato un granello di orgio che tutti li diamanti del mondo.” *Allegoria*. Ciascuno pregia le cose conforme alla propria inclinazione». Per le fonti della favola, cfr. FEDRO, *Fabulae*, III.12 e JEAN BAUDOIN, *Les Fables d'Esoppe Phrygien* [1660], fab. I, *Du Coq, et de la pierre precieuse* (edizione elettronica a cura di Delphine Amstutz ed Éric Thiébaud, url: https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/fabula-numerica/baudoin_fables-esope_1660#baudoin-001 [ultima consultazione: 25/09/2021]).

di ‘decezione’;⁴⁹⁷ l’allegoria morale è resa poi in stile piano sì, ma con una veste letteraria ricercata e arcaizzante, ‘pellegrina’ insomma, con la bella formula di memoria dantesca «gente grossa».⁴⁹⁸ L’esempio storico faceto che trasmette la stessa allegoria morale – letto forse da Tesauro nelle memorie di Philippe de Commines (1447-1511)⁴⁹⁹ – è esposto in uno stile piano da storiografo, con l’accortezza però di variare la somma di denaro dell’originale nel più vivido «per tre boccali di vino», che riprende (e in un certo senso ripete) la figura di ‘decezione’ che si trova nella favola di Esopo.⁵⁰⁰

Un esempio gustoso di traduzione arricchita che si può leggere nello stesso capitolo (Z70, p. 84) riprende e amplifica un episodio curioso proveniente dalla storia romana:

[1] Ma che dirò di quel bellospirito che con una metafora dipinta rendé il sonno fuggitivo a un dilicato trionviro? [2] Lepido, uomo restio et incresevole, da certi patrizii suoi partiggiani invitato a’ freschi di una selvosa villa di piacere, il dì seguente smanando gli sgridò: *Gnaffe, di un bel diporto mi avete voi procacciato. Io non so se per ricrearmi co’ vostri sollazzi, o per sollazzarvi con la mia morte, m’abbiate rapito in questi boschi. Tutta notte quant’ella è stata lunga mai non ho bassato palpebre, sì mi ha intronato le orecchie l’importuno canto de’ rusignuoli. Che mal ne incolga alle ossa vostre, canagliaccia villana*

⁴⁹⁷ Cfr. la definizione che si legge in Z70, p. 294: «la cui virtù consiste nel sorprendere la tua opinione, facendoti formar concetto ch’ei voglia finire in un modo, et inaspettatamente parando in un altro», con rimando autorevole ad ARISTOTELE, *Rhetorica*, III.11, 1412a19-21: «Le espressioni eleganti derivano per la maggior parte dalla metafora e dall’aggiunta di una sorpresa, infatti è più evidente che si è imparato quando le cose stanno al contrario di come si credeva, e l’anima sembra dire: “Com’è vero! Sono io che sbagliavo”» (trad. di C. Viano). Tesauro sembra derivare il termine dalla traduzione latina di Giorgio di Trebisonda, che usa *deceptio*.

⁴⁹⁸ Cfr. DANTE, *Inferno*, XXXIV, 92. L’espressione si è poi diffusa nella lingua letteraria a partire da Boccaccio (cfr. la voce *Grosso* nel *GDLI*).

⁴⁹⁹ Una traduzione spagnola della celebre opera storiografica compare infatti nell’inventario della biblioteca di Tesauro (cfr. MAGGI, *La biblioteca*, cit., item 32), «tutto manoscritto»; Maggi ne identifica la stampa di riferimento: *Las Memorias de Felipe de Comines [...], traducidas de frances con escolios propios por Iuan Vitrian*, Amberes, En la emprenta de Ivan Meursio, 1643. L’episodio si legge nel tomo I, p. 372: «Su diamante el grande, que era uno de los mayores de la Cristianidad, del qual pendia una gruesa perla, le sacò un Suizo de su funda, y despues le bolviò à ella, y le arrojò sobre un carro, y veniendo despues por el selo vendiò à un Clerigo por un fiorin, y este le embiò à sus Señores que le dieron por el tres francos». Può essere che l’annotazione di Juan Vitrian abbia attirato l’attenzione di Tesauro, perché commenta l’effetto di disinganno che questo può suscitare nel lettore, secondo un meccanismo omologo a quello della metafora di decezione: «Tal es nuestro engaño, que nos burlamos unos de otros, sin poderse aqui averiguar, qual con mas raçon».

⁵⁰⁰ La connessione tra i due episodi ritorna, in altro contesto e con l’assenza del lavoro di condensazione stilistica individuato nel *CA*, nella *FM*, p. 131: «Et in fatti, quella fenice de’ diamanti di Carlo di Borgogna eccedeva ogni prezzo perch’eccedeva ogni misura: egli era ua gran tesoro in compendio. Nondimeno, quello alemanno che il trovò sotto un carro, fra le spoglie di quel gran principe, invitto fra’ guerrieri e vinto da’ pecorai, il vendé per un orciuolo di vino. Et forse ne fu miglior estimatore che i gioiellieri; però che ancora il gallo di Esopo, quando trovò il diamante nel letamaio, disse: *Vorrei più tosto aver trovato un granel di orgio che una gemma*».

et indiscreta! [3] Presagivansi coloro, dopo quel tuono del primo dì, alcuna gran tempesta il dì vegnente, se non vi provvedeva un romano ingegno sospendendo davanti al palagio l'immagine di un gran *serpente*, alla cui vista quegli uccelletti canori, innocenti musici delle selve, divenner mutoli come testuggini, né più a sua signoria recaron noia. [4] Ma dove finirono di cantar gli uccelli incominciarono garrire i partigiani, considerando come potesse sofferir le trombe di Ottaviano chi non sofferiva il canto de' rusignuoli.

Il testo originario di Plinio il Vecchio delinea il fatto nel giro di una sola frase piana,⁵⁰¹ in cui sono assenti tanto il discorso comico del capitano quanto le notazioni metaforiche inserite da Tesauro per aumentare la carica ridicola (per antifrasi) della «fabula» di Lepido. Il linguaggio basso e popolare usato per creare il discorso diretto del capitano romano imita sicuramente quello delle commedie del Capitano Spavento, ricordato successivamente nel *CA* come esempio di ripresa in lingua italiana della tradizione delle battute basse ma intelligenti iniziata da Plauto.⁵⁰² La maestria nel costruire battute di dialogo espressive è la stessa dimostrata nelle tragedie,⁵⁰³ così come lo è il sapiente dosaggio del linguaggio poetico; ciò significa che la contaminazione di registri e di stili, già sperimentata nelle opere ascrivibili a generi letterari della tradizione, viene applicata con disinvoltura da Tesauro, quando lo ritiene conveniente, anche per la composizione del suo trattato maggiore. Anche al di fuori del discorso riportato, Tesauro ricorre qui a uno stile comico, imperniato sulla

⁵⁰¹ Cfr. PLINIO, *Naturalis historia*, XXXV.121: «Non est omittenda in picturae mentione celebris circa Lepidum fabula, siquidem in triumviratu quodam loco deductus a magistratibus in nemorosum hospitium minaciter cum iis postero die expostulavit somnum ademptum sibi volucrum concentu; at illi draconem in longissima membrana depictum circumdedere luco, eoque terrore aves tunc silvisse narratur et postea posse compesci» (per la traduzione, cfr. GAIO PLINIO SECONDO, *Storia naturale*, ed. diretta da Gian Biagio Conte con la collaborazione di Giuliano Ranucci, vol. V, *Mineralogia e storia dell'arte. Libri 33-37*, trad. e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi, Gianpiero Rosati, Torino, Einaudi, 1988, pp. 423-425). Segnala la fonte classica già POMPEO SARNELLI (1649-1724), nel tomo VII delle sue *Lettere ecclesiastiche* (Venezia, Antonio Bortoli, 1716, p. 114), opera ricca di riferimenti al *CA*.

⁵⁰² Cfr. Z70, p. 289. Il Capitano Spavento (o Spaventa) era maschera della commedia dell'arte italiana cinquecentesca portata al successo dall'attore FRANCESCO ANDREINI (1548-1624), che ne diede anche alle stampe i dialoghi con titolo *Le bravure del Capitano Spavento* (le due parti apparirono per la prima volta a Venezia tra il 1609 e il 1618, poi raccolte in un unico volume, «appresso Vincenzo Somasco», nel 1624; ed. moderna cura di Roberto Tessari, Pisa, Giardini, 1987).

⁵⁰³ Cfr. FRARE, *Retorica e verità*, cit., pp. 28-29. La deformazione del linguaggio è annoverata nel cap. VII tra le metafore di decezione: «nelle parole annovero io quelle DECEZZIONI GRAMMATICALI che studiosamente guastano l'idioma o la sintassi dell'orazione per sorprendere l'ascoltatore et farlo ridere. [...] Però che quella non è ignoranza, ma imitazione dell'ignoranza, et per consequente ell'è piacevole come tutte le altre imitazioni» (Z70 p. 466; la seconda frase è aggiunta a partire da B63). Nella stessa pagina Tesauro fa l'esempio della parlata sgrammaticata di Bentivegna del Mazzo, dall'ottava giornata del *Decameron*, che inizia proprio con un «*Gnaffo*» (cfr. l'ed. a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980, vol. 2, p. 898, nov. 2, par. 14).

mescolanza dei registri, popolare e lirico, che sviluppa in uno stile concettista, giocato su opposizioni di termini provenienti dalla sfera uditiva (*uccelletti canori: musici delle selve/mutoli come testuggini*) e concluso nella *pointe* finale: quattro segmenti di tre membri ciascuno, paralleli a due a due, con legame di antitesi il primo con il secondo, e con un chiasmo implicito dei primi due con gli ultimi due tra le azioni degli uccelli e quelle dei soldati⁵⁰⁴ (*finirono / di **cantar** / gli uccelli; incominciarono / **garire** / i partigiani; sofferir / le **trombe** / di Ottavian; sofferiva / il **canto** / de' rusignuoli*). Come da programma, al *docere* (in questo caso l'arguzia del dragone dipinto) si accompagna il *delectare*, già solo a livello di impasto della scrittura.

La varietà stilistica del *CA* avrebbe, in definitiva, diverse ragioni: dipende dall'aderenza del discorso figurato al pensiero esposto dall'autore, per cui oscilla da un'esposizione più razionale e dimostrativa, insomma più impersonale, a una descrizione retoricamente impostata e poetica, che sfocia nella narrazione o declamazione in cui si avverte da vicino la 'voce' dell'autore (Pozzi); dall'imitazione di un certo genere letterario o del procedimento illustrato nella zona testuale (Santini); dalla presenza di livelli enunciativi diversi, in particolare il discorso riportato (diretto/indiretto) o il rivolgersi dell'autore al lettore (Bozzola, che parla in questo caso di una «differenziazione, oltre che distributiva, funzionale dei fenomeni»⁵⁰⁵). Lo stile figurato, quello più vivace e riconoscibile del *CA*, sfrutta alternativamente o simultaneamente i tre livelli retorici identificati dal Tesauro teorico, quello armonico, patetico e metaforico, concentrando i fuochi del ragionamento e del racconto nel terzo livello, l'unico che può assicurare la connessione tra l'utile e il dilettevole,⁵⁰⁶ che è preoccupazione essenziale dello scrittore. Uno stile letterario sempre consapevole dei suoi mezzi retorici, ma non per forza, e qui si gioca la sorvegliata convenienza della scrittura di Tesauro, seguace delle direttive di maggiore successo della letteratura del suo secolo, codificate dal Marino nella prefazione al panegirico per Carlo Emanuele di Savoia del 1608: «Componimento, e per la novità della invenzione e per

⁵⁰⁴ Si tratta di un chiasmo complicato da antitesi, che capovolge il senso della frase; cfr. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., pp. 246-247 e le applicazioni sul testo di Tesauro fatte da FRARE, «*Per istraforo di prospettiva*», cit., pp. 75-76. Vd. anche il seguito di questo capitolo.

⁵⁰⁵ BOZZOLA, *Appunti per un'analisi stilistica*, cit., p. 170.

⁵⁰⁶ Secondo Bozzola (art. cit. *passim*), il diletto è provocato dagli effetti di accumulazione provocati dalla ripetizione e dalle variazioni metaforiche (metaforiche in senso esteso) di un unico concetto.

l'artificio dell'ordine e per l'arguzia de' concetti e per la coltura, gravità e dolcezza dello stile, meraviglioso».⁵⁰⁷

Tornando alla questione iniziale sulla presenza o meno di uno stile arguto del *CA*, è confermata l'esistenza di uno stile brillante e figurato anche al di fuori degli esempi di argutezze inseriti da Tesauro, anzi, gli esempi stessi sono spesso elaborati stilisticamente per assumere una veste più chiara e ingegnosa. La dominante stilistica, in questo caso, è la spiegazione razionale di un concetto con metodo retorico, non dialettico,⁵⁰⁸ cioè ricorrendo ad immagini concrete e a una disposizione studiata delle parole per 'incarnare' una serie concatenata di nozioni altrimenti astratta. Basti come dimostrazione la trascrizione del passo forse più celebre di tutto il *CA*:

La BREVTÀ [...] costipa in una voce sola più d'un concetto, pingendone l'uno con li colori di un altro. Perilché, se mi favellassi tu in questa guisa: *Si come la STOPPLA è un gambo di frumento che già fu verde et vigoroso, et ora è secco e sfiorito, non altramenti la VECCHIEZZA è una mancanza di vigore in corpo altre volte robusto et benestante*, questo di chiaro saria bel *paragone*, dal nostro autore chiamato *IMAGINE*, ma non *METAFORA*; però che tutti gli obietti con le sue proprie parole successivamente si ci presentano. Ma la metafora tutti a stretta li rinzeppa in un vocabulo, et quasi in miraculoso modo gli ti fa travedere l'un dentro all'altro. Onde maggiore è il tuo diletto: nella maniera che più curiosa et piacevol cosa è mirar molti obietti per un istrafòro di prospettiva, che se gli originali medesimi successivamente ti venisser passando dinanzi agli occhi. Opera (come dice il nostro autore) non di stupido, ma di acutissimo ingegno.

2. UN TESTO COMPOSTO

⁵⁰⁷ MARINO, *Panegirici*, cit., p. 65. Sulle stesse caratteristiche insiste l'erudito spagnolo VÁZQUEZ SIRUELA, commentando le imitazioni che i contemporanei avevano fatto dello stile di Góngora: «[...] la imitación de sus frases, [...] lo figurado de sus locuciones, [...] el amago de sus conceptos, [...] la magestad espléndida de sus números» (*Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora*, presentación, edición y notas de Saiko Yoshida, in *Autour des Solitudes. En torno a las Soledades de don Luis de Gongora*, Actes de la journée d'études tenue a Toulouse, le 25 novembre 1994, a l'occasion de la parution de l'Hommage a Robert Jammes, édité par Francis Cerdan et Marc Vitse, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995, pp. 89-106: 97).

⁵⁰⁸ Cfr. quanto suggerito da Tesauro stesso nel cap. IX (*Z70*, p. 495): «in qualche componimento la *materia* sarà retorica et la *forma* dialettica, o la *materia dialettica* et il fine *retorico*, o il sillogismo prenderà figura di *entimema*, o questo di quello: et così di altri capricciosi inserti dell'intelletto fecondo. [...] Or così talvolta il dialettico, spogliato quel suo scolastico rigore, diverrà civile et faceto ne' suoi sofismi per ischerzar fra gli 'ngegni con la urbanità, anzi che per opprimerli con la menzogna».

Considerando quanto scritto finora, può sembrare che il principio guida dello stile del *CA* sia lo stesso espresso concisamente dal motto classico: *Divide et impera*. Ossia: come per padroneggiare una materia così vasta e multiforme occorre dividerla il più possibile nei suoi casi particolari (secondo la tradizionale *divisio* scolastica), così nello stile della trattazione conviene seguire tutte le variazioni espositive del caso per essere efficaci, dal passaggio da filosofia logica alla dilettevole narrazione di un episodio faceto, fino alla vibrante esposizione dei meccanismi del pensiero in chiave immaginosa. Riprendendo quanto esposto nel capitolo precedente, si può dire che spetti poi al lettore scovare la continuità del discorso, ricucire le diversità stilistiche dell'esposizione per costruirsi il percorso formativo in sottotraccia che lo dovrebbe portare alla comprensione e all'acquisizione dell'arte delle argutezze. È innegabile, inoltre, che in molti punti la variazione stilistica segua il «gioco degli umori e l'invenzione personale»⁵⁰⁹ dell'autore, per inserire nella divagazione uno spaccato di letteratura piacevole che diletta il lettore, senza allontanarsi mai, tuttavia, dal tema generale del capitolo o del paragrafo.

Ciò che rimane costante, a ben vedere, è però il lavoro attento sulla retorica e sulla lingua, dalle singole parole e dalla loro collocazione nel periodo alla concatenazione a incastri dei membri del discorso, secondo quella cooperazione degli aspetti fonologici, sintattici e semantici dell'ornato indicati da Aristotele nel terzo libro della *Retorica*.⁵¹⁰ Peculiare del *CA* è l'assunzione a livello stilistico, quando non convenga all'autore un'esposizione più piana, ossia nei punti di raccordo tra gli argomenti o con gli inserti, di ciò che Aristotele definisce «urbanità» del discorrere.⁵¹¹ Quale sia la caratteristica di questo modo di scrittura lo chiarisce bene Morpurgo-Tagliabue:

Il criterio dell'eloquio elegante, «urbano» (ἀστεῖον), [...] è la DENSITÀ DI SIGNIFICATO. Potremo [sic] parlare di concettuosità, acutezza, vivacità, arguzia, o addirittura di «humor»: sono questi, all'incirca, e in questo ordine, i sensi che Aristotele dà al termine. Mentre la ritmica e la sintassi dell'eloquio retorico conferivano limpidezza all'articolazione del discorso e al suo concatenarsi, questa forma di eloquio dà evidenza e brillio (e non di rado si tratterà di *faux cliquant*) al pensiero

⁵⁰⁹ RAIMONDI, *Introduzione a TNB*, p. x.

⁵¹⁰ Cfr. MORPURGO-TAGLIABUE, *Linguistica e stilistica di Aristotele*, cit., pp. 239-241.

⁵¹¹ Cfr. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, VI.3.104, che riporta la definizione di Domizio Marso: «L'urbanità è una virtù che si concentra in una breve frase ed è adatta a dilettere e commuovere gli ascoltatori in ogni senso» (traggo la traduzione da MARCO FABIO QUINTILIANO, *L'istituzione oratoria*, a cura di Rino Faranda e Piero Pecchiura, Torino, UTET, 2003, I, p. 775).

(διάνοια), al contenuto del discorso, cioè ai πράγματα, ai fatti esposti nella dimostrazione e nell'argomentazione.⁵¹²

‘Densità di significato’ è infatti una buona formula per descrivere uno tra i caratteri stilistici più spiccati del *CA*, quello che Pozzi ha definito «costrizione spaziale» dell’ornato semantico, vale a dire quando la «speculazione sulla sorpresa», cioè la ricerca delle cause e degli effetti delle argutezze, tema dell’opera, «non si affida a delle serie di elementi, ma viene esercitata quanto è più possibile sulla più piccola unità significativa, sul vocabolo stesso, in quanto è fecondo di più sensi in una quasi contemporaneità di apertura-chiusura» del senso figurato.⁵¹³

Un ottimo esempio lo offre un passo espositivo del cap. III. Tesauro propone la sua definizione di ingegno, sfruttando uno stile più piano per esporre la prima proprietà e uno stile più figurato per la seconda, creando due paragrafi che riassumono le due tendenze stilistiche medie del *CA*, almeno delle sue parti che non sfruttano il materiale di riporto o le esemplificazioni.

L'INGEGNO naturale è una meravigliosa forza dell'intelletto che comprende due naturali talenti: PERSPICACIA et VERSABILITÀ. La *perspicacia* penetra le più lontane et minute *circonstanze* di ogni soggetto, come *sostanza, materia, forma, accidente, proprietà, cagioni, effetti, fini, simpatie, il simile, il contrario, l'uguale, il superiore, l'inferiore, le insegne, i nomi propri et gli equivochi*; le quali cose giacciono in qualunque soggetto aggomitolate et ascose, come a suo luogo diremo.

La VERSABILITÀ velocemente raffronta tutte queste *circonstanze* infra loro o col soggetto, le annoda o divide, le cresce o minuisce, deduce l'una dall'altra, accenna l'una per l'altra, et con meravigliosa destrezza pon l'una in luogo dell'altra, come i giocolieri i lor calcoli. Et questa è la *metafora*, madre delle poesie, de' simboli et delle imprese; et quegli è più ingegnoso che può conoscere et accoppiar circonstanze più lontane, come diremo.⁵¹⁴

A parte le numerose simmetrie tra i due paragrafi, la figurazione semantica viene sfruttata con accurata leggerezza, animando per mezzo dell'ipotiposi le due proprietà astratte dell'ingegno. Di conseguenza, si apre la possibilità di attribuire loro azioni concrete, che culminano con la similitudine dei giocolieri. Ma una volta esaurita la loro raffigurazione,

⁵¹² MORPURGO-TAGLIABUE, *Linguistica e stilistica di Aristotele*, cit., pp. 240-241.

⁵¹³ POZZI, *Note prelusive allo stile*, cit., p. 27.

⁵¹⁴ Z70, p. 82. Nelle altre edd. in luogo di «madre delle poesie, de' simboli» si legge «madre delle poesie, delle arguzie, de' concetti, de' simboli», appesantendo eccessivamente il periodo.

L'autore cala in fretta il sipario, interviene a richiamare implicitamente il lettore e rimanda lo spettacolo degli altri atti di questo teatro del pensiero ad altri tempi e luoghi del trattato (cfr. le chiuse parallele dei paragrafi: *come a suo luogo diremo/come diremo*). Si noti, inoltre, il gusto per i dualismi, presentati sotto forma preferenziale dell'antitesi, che non è mero ornamento, gusto per l'esagerazione, ma ancora una volta testimonianza della densità semantica dell'ornato, riferendosi con precisione alla verità di quanto viene espresso (l'ampiezza di proprietà che possono essere abbracciate dall'ingegno, finanche gli opposti). Pressoché assente la presunta regina dell'elocuzione ingegnosa, la metafora: compare solo quel *madre* riferito proprio a *metafora*, che è quasi il suo epiteto di riferimento per tutto il trattato, come si è già visto (vd. *supra*, cap. I.3).

Vale la pena riportare un esempio anche dalle parti in cui Tesauro lavora sul materiale 'positivo', che secondo la regola della convenienza stilistica presenteranno un'impennata di elementi figurati; qui è un esempio proveniente dal *Trattato della metafora*, da una delle parti più espositive e meno schematiche:

[1] Et un altro non men **pungente** motto ci recò dall'**acuto** *Aristofane*, ch'e' **lanciò** contra Cleone, capitan generale degli Ateniesi, quando le penne eran libere. Però ch'essendo quel guerriero amator dell'oro più che del ferro, et dando opera insieme alla musica, il poeta, simulando voler dire: *Permiafé, ha' tu meglio delle altre appresa la musica DORICA*, la qual è l'una delle arie armoniche, invece di *DORISTI*, cioè *dorica*, disse *DORODOCHISTI*, che significa lasciarsi corrompere a donativi. Come dire che quel capitano più si diletta dell'*arpa*, che della *tromba*. [2] Ancor fra' Latini piacevoleggiò con tai parole l'argutissimo Plauto, il cui *vecchio*, **facetamente adirato**, minaccia il suo servo in questa guisa: *At ego per crura et talos tergumque obtestor tuum, ut tibi uberem esse speres VIRGIDEMPLAM*; dove colui aspettava *vindemiam*. [3] Et **di simili sali aspergono** i moderni comici le sentenze de' lor dottori, facendo della *ignoranza* **condimento** alla *sapienza*. Così il Graziano, correggendo il figliuol **discolo**: *A no te so dir alter, fiol mè, sino l'APOSTEMA* (per apoftegma) *d'un sapient de la GREPPLA* (per della Grecia): *Respice FUNEM* (per *Respice finem*); cioè: *Abbi davanti agli occhi il capestro*.⁵¹⁵

Si noti che ogni esempio è incastonato da brevi figure argute, tutte raccolte in poche parole e sempre aderenti al contenuto. Nell'esempio di Aristofane⁵¹⁶ [1] è presente l'equivoco,

⁵¹⁵ Z70, pp. 296-297.

⁵¹⁶ L'esempio (ARISTOFANE, *Cavalieri*, vv. 995-996) e la spiegazione sono tratti con ogni probabilità dall'adagio 1445 di Erasmo (vd. ERASMO DA ROTTERDAM, *Adagi*, a cura di Emanuele Lelli *et alii*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 1274-75.)

alquanto tradizionale, tra il motto acuto e un'arma da lancio, affidato alle tre parole *pungente* (il motto), *acuto* (Aristofane), *lanciò* (azione di Aristofane sul motto); notevole anche la conclusione ad effetto di Tesauro, che sfrutta due metonimie legate da antitesi (*arpa* per la musica oziosa, *tromba* per la musica bellica) per spiegare un concetto dal valore morale (la condanna dei piaceri contrapposti al dovere). Nell'esempio di Plauto⁵¹⁷ [2], l'ossimoro *facetamente adirato* attenua il senso del successivo *minaccia*, riflettendo al tempo stesso l'urbanità propria dei versi plautini, resa espressivamente con il verbo *piacevoleggiò*.⁵¹⁸ L'esempio moderno [3], che si è già visto essere inserito di preferenza nel CA a conclusione dei paragrafi dopo quelli classici, sfrutta ancora una volta un equivoco cristallizzato dalla tradizione, quello tra la salacità delle battute e la salacità dei cibi conditi, affidato nuovamente a tre termini: *sali*, *aspergono*, *condimento*, quest'ultimo inserito come termine dinamico tra i fuochi antitetici di una sentenza (*ignoranza/sapienza*), come sempre di valore morale, anzi gnomico. Si noti dunque lo schema ricorrente dei paragrafi del CA, che focalizzano la carica mordace sull'ultima parola, in questo caso *capestro*, traduzione di *funem*, che non ha valore metaforico diretto, ma acquista sicuramente un valore simbolico, ossia la morte per impiccagione dopo avere infranto la legge, iconicamente rappresentato dall'equivoco non originale tra *finem* e *funem*.⁵¹⁹

⁵¹⁷ PLAUTO, *Rudens*, vv. 635-636. Il testo latino segue la versione del *Corpus omnium veterum poetarum Latinorum*, cit., I, p. 286, con una piccola modifica da parte di Tesauro, l'eliminazione di *ulmeam* prima di *uberem*, forse per evitare di rovinare la sorpresa affidata al *virgidemiam* finale. L'esempio è ripreso in Z70, p. 478.

⁵¹⁸ Nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (ed. 1612 cit., pp. 621-622), il verbo, che significa «scherzare, burlare, motteggiare», ha solo autorità di ambito morale; un motivo in più per ammirare la precisione di Tesauro, che appunto nota in questo passo un rimprovero, ma in toni civili, dei cattivi costumi. Anche questi elementi, prima fra tutti la memoria letteraria dei singoli termini impiegati, saranno allora da includere nel processo di selezione per densità semantica delle singole parole.

⁵¹⁹ Il proverbio *Respice finem* è diffuso fin dal Medioevo, sfruttato con variazioni della forma ma non dei contenuti in varie tragedie dell'antichità (cfr. *Dizionario delle sentenze latine e greche*, a cura di Renzo Tosi, Milano, Rizzoli, 2017 [1991¹], num. 2064). L'equivoco tra *finem* e *funem*, reso con facilità in italiano, compare nella tragedia *Ermegildo*, vv. 112-113: «[...] questi ferri un giorno, altro che ferri / Non ti daranno, et una fune al fine» (ed. cit., p. 72). Doveva però essere un gioco abbastanza diffuso nel teatro comico, se compare anche in SHAKESPEARE, *The Comedy of Errors*, att. IV, sc. IV, vv. 42-44: «Mistress, *respice finem* – / respect your end – or rather, to prophesy like the parrot, / 'Beware the rope's end'». Vale la pena notare anche la mimesi dello stile comico e dialettale (di dialetto settentrionale, forse bolognese) eseguita da Tesauro per le battute del Dottor Graziano, maschera della commedia dell'arte di larga fortuna popolare, forse riprese con fedeltà da una delle numerosissime stampa dell'epoca; per una rassegna della bibliografia sulla maschera, che entra nella storia della letteratura grazie a Giulio Cesare Croce, cfr. GABRIELE ZANELLO, *Intorno al dottor Graziano*, «Metodi e Ricerche», n.s., XXVII (2008), 2, pp. 101-149.

Insomma, alla luce di queste ultimi esempi, pare opportuno studiare il *CA* non solo in quanto testo composito, ma anche come composto, per riprendere una distinzione fatta da Roland Meynet nella sua analisi retorica dei testi biblici:⁵²⁰ vale a dire, guardando nel particolare la stratificazione della retorica (analisi ‘in verticale’), oltre che la composizione variegata dei materiali stilistici (analisi ‘in orizzontale’). Riprendendo le indicazioni teoriche date da Tesauro, tanto più interessanti in quanto si distaccano in questo caso dalle direttive della ‘guida’ aristotelica, «le più sottili e sterili materie delle scienze didascaliche [...] può il retorico retoricamente trattare» (Z70, p. 545), ma cercando di non perdere il lettore sulla strada delle invenzioni metaforiche e degli equivoci, quanto piuttosto di tenerlo sveglio e attivo come «spettator della eloquenza in un teatro» (ivi, p. 546). In questo consiste il «velo di metafora» di cui si costituisce il discorso figurato onesto, che lascia intravedere, grazie alla presenza puntuale e non diffusa delle figure, lo spazio in cui si rappresenta questo spettacolo della conoscenza.

La stratificazione retorica del *CA* sembra presentarlo come un prodotto di spicco della cultura letteraria del suo secolo, in quanto pare assorbire e rielaborare in chiave ingegnosa la diatriba tra la sofisticeria stilistica di un Marino e il richiamo all’ordine di un Bartoli. Pierantonio Frare, in tale senso, ha segnato un punto di svolta nello studio della letteratura barocca, e dei suoi prodotti più retoricamente composti, segnalando nei primi anni Novanta come lo stile ‘metaforuto’,⁵²¹ di cui il *CA* sembrerebbe essere l’apologia più sistematica, sia in realtà da rivedere alla luce della preminenza che l’antitesi e l’entimema urbano dimostrano, insieme alle altre ‘figure ingegnose’, rispetto alla semplice metafora.⁵²²

⁵²⁰ Cfr. ROLAND MEYNET, *Studi di retorica biblica*, traduzioni di Lidia Maggi, Torino, Claudiana, 2008, pp. 37-38.

⁵²¹ La formula, come è noto, viene sfruttata due volte da Tommaso Stigliani per definire (e dispregiare) lo stile del Marino maturo. Nella lettera a Giambattista Marino del 29 settembre 1916 (in GIAMBATTISTA MARINO, *Epistolario, seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, a cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1911-12, II, p. 271), Stigliani ironizza sull’abbondanza di elementi figurati nella sua scrittura, da cui «è affatto sbandito tutto ciò che non fa stordire di meraviglia e strabiliare e cader morto, e tutto ciò che non esce della secca anticaglia dei classici e del lor trito modo e della lor battuta via». Nella lettera al «signor Rodrigo ***» del 4 marzo 1636 (ivi, p. 345), Stigliani rileva il successo ottenuto da questo stile dopo la morte di Marino, che risponderebbe a un «cieco desiderio di novità», e viene sorprendentemente accostato alla prosa di romanzi «con locuzion monca e storpiata», laconica insomma, dei suoi tempi (cfr. a proposito CARMINATI, *Alcune considerazioni sulla scrittura laconica nel Seicento*, cit.). Marino, nella sua lettera di risposta indirizzata al medesimo (in MARINO, *Lettere*, cit., p. 618), chiarisce che la formula designerebbe il poeta moderno che «è ardito nei traslati, ma [...] felicemente ardito».

⁵²² Sulla presenza diffusa dell’antitesi nel *CA*, cfr. FRARE, «Per istraforo di prospettiva», cit., p. 72 (il capitolo rielabora un articolo edito nel 1991): «il Tesauro [...] non si limita ad assegnarle un ruolo importante nel suo sistema teorico, ma anche la elegge a chiave di volta della propria retorica in

Antitesi,⁵²³ per Frare, sarebbe un principio che attraversa il *CA* a vari livelli, determinandone tanto l'architettura quanto lo stile e il pensiero. Essa riesce a dare un senso di coerenza, e di coerenza nel senso di espressione sorvegliata del pensiero, alla binarietà della macro-struttura, di cui ho già discusso, ai concetti in cui si articola l'esposizione, e a numerosi espedienti retorici dell'elocuzione, nell'ambito della ripetizione che interessano l'area semantica, che altrimenti apparirebbero come capricci esornativi.⁵²⁴ Il proliferare dei dualismi a livello di stile, indagabili all'interno dei singoli periodi, sembra rispondere a tre esigenze del discorso, già evidenziate nel capitolo precedente seguendo l'esempio dei motti di Libione e Galba (vd. *supra*, II.1): la ricerca di equilibrio e armonia della forma, che diletta il livello primario della percezione del testo;⁵²⁵ l'iconicità delle parole contrapposte, che rimangono così più facilmente impresse nella memoria;⁵²⁶ la brevità del ragionamento, focalizzato sui due contrapposti, che il lettore è invitato a ricostruire, proprio come avviene con l'entimema,⁵²⁷ aumentando le sue possibilità creative, o almeno la partecipazione («risvegliatrice degli 'ntelletti», viene definita l'opposizione nella sezione del libro ad essa dedicata).⁵²⁸

Tesauro predilige questa forma più sottile e attenuata di opposizione, che sposta l'attenzione dal confronto tra oggetti inconciliabili del pensiero alla relazione sbilanciata e mobile, perché data dal rapporto tra erroneo e non-erroneo, tra i pensieri medesimi, che

atto, sia a livello concettuale, [...] sia a livello stilistico [...]. L'antitesi è, in effetti, una delle figure più frequenti nella prosa tesauriana, dove può assumere varie modalità». Il discorso viene esteso alla letteratura del Seicento e poi in particolare alle opere di Marino nei due capitoli successivi, ivi, pp. 85-102 (pubblicato come articolo nel 1993) e 103-121 (pubblicato come contributo in volume nel 1994).

⁵²³ Ricordo per comodità la definizione fornita da LAUSBERG (*Elemente der literarischen Rhetorik*, München, Hueber, 1963, §§386-392; cito dalla trad. italiana di Lea Ritter Santini: *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969, pp. 209-210 e 213): «L'antitesi [...] è la contrapposizione di due pensieri (*res*) di variabile estensione sintattica. Si possono distinguere l'antitesi di frase, l'antitesi di gruppi di parole, l'antitesi di parole singole [...]. L'approfondimento semantico dell'antitesi [...] può estendersi a più di due membri dell'accumulazione». Si tenga presente che Lausberg inserisce l'antitesi tra le figure della dilatazione semantica.

⁵²⁴ FRARE, nel capitolo ricordato («*Per istraforo di prospettiva*», cit., pp. 72-75), presenta un campionario di antitesi a vari livelli dell'ornato.

⁵²⁵ È noto che l'antitesi indica anche fenomeni legati alla sintassi del testo, a livello di pura iconicità; cfr. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, cit., §787: «L'*antitheton* è un fenomeno della *dispositio* binaria, che interessa pure la formazione del periodo» (trad. mia).

⁵²⁶ Cfr. Z70, p. 442: «si come s'imprimono meglio nella memoria, così nell'intelletto fanno grande impressione; et senza allegarti ragion niuna ti persuadono».

⁵²⁷ Cfr. ivi, p. 491, che rimanda ad ARISTOTELE, *Rhetorica*, II.24, 1401a4-7: «un'espressione concisa e antitetica ha l'apparenza di un entimema. Infatti un tale modo di esprimersi è territorio proprio dell'entimema, e sembra che ciò riguardi la forma dell'espressione» (trad. di C. Viano).

⁵²⁸ Z70, p. 441.

viene distinta dall'antitesi vera e propria e definita 'decezione'.⁵²⁹ Essa coinvolge più profondamente l'intelletto e la sua facoltà più elastica che è l'ingegno,⁵³⁰ con una importante differenza però rispetto all'entimema di cui si costituiscono i concetti poetici propriamente detti: il vero entimema può essere definito, semplificando, come un ragionamento in tre membri, solo due dei quali vengono espressi, ossia viene reso implicito un passaggio logico – o pseudo-logico, nei casi di entimemi arguti,⁵³¹ l'entimema apparente, tra cui quello che assume la forma di due membri tra loro contrapposti, è invece un ragionamento concluso nei due elementi.⁵³² In poche parole, sembra che l'antitesi, o comunque le soluzioni stilistiche che prevedono due fuochi semantici nel periodo tra loro contrapposti,⁵³³ sia essa contrapposizione di oggetti o di pensieri, sia l'elemento caratteristico delle parti più stilisticamente espressive e letterarie del *CA*, per il motivo che viene veicolata con l'efficacia maggiore l'idea che l'argutezza esprime un pensiero in forma godibile e nel minore spazio possibile, cuore del pensiero di Tesauro. Rispetto all'entimema urbano, che forma il vero e proprio concetto acuto, l'antitesi è più icastica e scultorea, e richiede anche un coinvolgimento minore del pensiero, perché deve essere ricostruita solo

⁵²⁹ Cfr. Z70, pp. 294-297 e la concisa formulazione affidata all'*ALM*, p. 252: «Se la contrarietà [cioè l'opposizione] non è nell'oggetto, ma nella opinione di chi ascolta, sarà la decezione». Il termine, in senso proprio «inganno» o «errore», viene qualificato come «illusione verbale» per la prima volta da Tesauro, secondo il *GDLI* (vol. IV, p. 75), sul calco dell'agostiniano *deceptio*, usato nella traduzione latina di un passo aristotelico (*Rhetorica*, III.11, 1412a19-20) citato nel *CA* (Z70, p. 294, nota 151): «Le espressioni eleganti derivano per la maggior parte dalla metafora e dall'aggiunta di una sorpresa, infatti è più evidente che si è imparato quando le cose stanno al contrario di come si credeva, e l'anima sembra dire: "Com'è vero! Sono io che sbagliavo"» (trad. di C. Viano). Interessante notare come il termine indica proprio, come in Agostino, la confessione dell'anima sugli errori commessi, qui sul piano dell'intelletto invece che della volontà.

⁵³⁰ Secondo lo schema riportato nel *Trattato della metafora* (Z70, p. 304), l'antitesi produce conoscenza presentando due oggetti tra loro contrari, o almeno molto diversi, che l'intelletto è chiamato a connettere tra loro.

⁵³¹ Cfr. la definizione fornita nel cap. I (ivi, p. 7): «*enthymemata*, cioè concetti partoriti dalla mente et dall'ingegno; nome che, se bene ampiamente si estenda a quella parte sostanziale della retorica che, provando la tesi con tre proposizioni, ritenesene una nella tacita mente, non pertanto più strettamente significa un *argomento cavilloso e succinto*, che motteggiando alcune parole, serba il concetto nella mente altamente nascoso, et mostra più ingegno che sodezza». Per le varie accezioni in retorica di entimema, cfr. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, V.10.1, ma anche PEREGRINI, *Delle acutezze*, cit., pp. 34-35, che sembra essere molto vicino alle formulazioni di Tesauro. Cfr. le importanti considerazioni a riguardo di SCARPATI e BELLINI, *Il vero e il falso dei poeti*, cit., pp. 48-49 e TEDESCO, *Tesauro: conoscenza del vero tramite paralogismo*, in Id., *Le sirene del Barocco*, cit., pp. 33-70.

⁵³² Vd. *supra*, nota 531.

⁵³³ Riprendo la definizione di 'fuochi' della sentenza da un celebre saggio di ROLAND BARTHES, *La Rochefoucauld: «Riflessioni, ovvero Massime e Sentenze»*, in Id., *Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 67-86 (ed. or. *Le degré zéro de la littérature, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972). Collega le considerazioni di Barthes alla capacità di disinganno permessa dalla metafora di decezione di Tesauro, e in generale al 'disinganno' barocco, BATTISTINI nel suo *Galileo e i gesuiti*, cit., p. 137.

la connessione sottesa tra le due parole focali, non un intero membro del ragionamento. Detto altrimenti, essa è più efficace sul piano della persuasione passiva che di quella attiva, che implica un movimento maggiore del pensiero. A un livello filosofico, la stasi del ragionamento causata dall'equilibrio di due poli antitetici deve spingere, per essere più efficace e grazie all'accumularsi della tensione, allo spostamento verso un più autentico e nascosto piano semantico, che è comune a entrambi; motivo per cui Tesauro non esita ad annoverare l'opposizione tra le specie di metafore, che in generale si riconoscono per il movimento che il pensiero deve compiere per comprendere la 'traslazione' di significato che la figura opera sulle parole all'interno di un discorso. Lo spostamento verso un piano semantico nascosto, parlando sempre in generale delle figure metaforiche, implica uno spostamento del pensiero in sé stesso, un'introspezione che guadagna al ragionamento un nuovo e più esteso piano dell'essere.⁵³⁴ La creazione di questa prospettiva tra i due piani permette di rendere visibile il meccanismo retorico e di guardare, mi si passi l'immagine, attraverso il «velo enfatico del silenzio» calato sulle strutture profonde in cui si rappresentano le figure del discorso. E questo è tanto più efficace quanto il dislivello è già esplicitato dalle figure nel testo, già tra oggetto e oggetto, ma ancora di più tra pensiero e pensiero, tra erroneo e non-erroneo, che è la forma che assume la decezione.

Tesauro sembra dunque dare la possibilità di ottenere nella lettura quanto previsto dal suo percorso formativo del trattato, che intende immettere nelle strutture codificate già dai primi sofisti⁵³⁵ la sostanza della verità sull'essenza delle argutezze, che è anche verità sull'essere umano in quanto *animal rationale*, o meglio essere dotato di linguaggio adatto alla vita pubblica: vale a dire che il «cannocchiale aristotelico» sembra proprio avere questo valore performativo racchiuso a livello stilistico, di 'ingrandimento' dei fuochi retorici del testo attraverso i gradi di cui si costituisce lo stesso pensiero, aristotelicamente esteso all'armonia estetica, al coinvolgimento patetico, fino al movimento dell'ingegno, l'unico che può assicurare lo scoprimento della verità dentro i meccanismi dell'eloquenza, in quanto custode dei significati.

⁵³⁴ Cfr. ZANLONGHI, *Teatri di formazione*, cit., pp. 23-24, che fa riferimento al panegirico *La Metafisica del niente* (1634, si suppone), e FRARE, «Per istraforo di prospettiva», cit., pp. 97-98. Probabile che qui agisca su Tesauro anche lo studio e la pratica degli esercizi spirituali di Ignazio di Loyola, che portano a cogliere ogni cosa «in sé stessa e nella sua causa» (cfr. il saggio divulgativo ma ricco di spunti di MAURICE GIULIANI, *La via di Ignazio di Loyola. Un ritratto spirituale di «opposizioni dialettiche»*, «La civiltà cattolica», an. 2019, vol. I, pp. 71-83).

⁵³⁵ Rimando ancora una volta alle considerazioni di FRARE, *La "nuova critica" della meravigliosa argutezza*, cit. e *L'argutezza in Tesauro e in Gracián*, cit. Si aggiunga anche SCARPATI, *Iacopo Mazzoni fra Tasso e Marino*, cit.

La rivelazione della profondità della figura ingegnosa, una profondità da tecnica pittorica *trompe-l'œil*, soprattutto quando messa sotto gli occhi con la vividezza che gli opposti permettono, non si limita a far incontrare l'intelletto con sé stesso e i suoi meccanismi, come scrive Tesauro, ma fa incontrare anche con l'altro da sé, ripercorrendo o imitando lo stesso meccanismo sfruttato dal creatore o dai creatori della figura retorica. Questo elemento è quello, ad esempio, incluso nel significato del francese *mot d'esprit*: una parola che porta con sé una parte dello spirito di chi ne forma il discorso. Secondo gli intenti performativi già indagati nel capitolo precedente, dove è anche possibile recuperare un'importante citazione dalla *Filosofia morale* (vd. *supra*, cap. II.3), l'urbanità è la caratteristica essenziale di ogni figura ingegnosa, per cui il merito di un discorso brillante va spartito tra chi ha trovato le figure e chi le scopre. L'introspezione è dunque anche apertura: ancora una volta un dualismo oppositivo a fondamento del ventaglio di azioni permesse dal testo del *CA*. In tale senso, quando Pozzi rileva la «quasi contemporaneità di apertura-chiusura» operata dai fuochi del periodo interessati dai processi metaforici di cui si è parlato, presuppone anche, sul piano psicologico ma di psicologia sociale, la risposta simmetrica del lettore, che si svolge nella quasi contemporaneità di chiusura (in sé) e di apertura (verso l'altro); ma di una simmetria si tratta che è animata dal movimento sotterraneo di un pensiero inquieto, che gode del proprio appagamento ma si sente sollecitato (o eccitato, per riprendere un termine caro a Peregrini) a produrre un nuovo discorso ingegnoso e acuto.⁵³⁶ Non è accidentale, a tale proposito, l'inclusione che Tesauro compie delle risposte pronte, tra cui quella di Libione e Galba, e delle sticomitie delle tragedie tra le metafore di opposizione: esse riproducono plasticamente il meccanismo di risposta a un motto acuto con un altro motto acuto che è innescato, con più o meno forza, da tutte le figure ingegnose. Peculiare delle figure di opposizione è però un riferimento non così celato a un meccanismo non solo di risposta psicologica, ma di più ampio coinvolgimento sociale: la violenza suscitata da una rivalità mordace.⁵³⁷ Essa può essere smorzata proprio con una

⁵³⁶ Cfr. Z70, p. 490: «è dunque necessario che l'argomento arguto abbia sua forza per forza d'ingegno, cioè per alcun *figimento cavilloso*, onde veramente si chiami concetto nostro».

⁵³⁷ Cfr. RENÉ GIRARD, *La violenza e il sacro*, trad. di Eva Czerkl e Ottavio Fatica, Milano, Adelphi, 2000⁵, pp. 62-63 (ed. or. *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972): «Se si dovesse definire l'arte tragica con una sola frase, non ci sarebbe da menzionare che un unico fattore: l'opposizione di elementi simmetrici. Non c'è aspetto della vicenda, della forma, della lingua tragica in cui tale simmetria non abbia un ruolo essenziale. [...] La perfetta simmetria della disputa tragica si incarna, sul piano della forma, nella "sticomitia" in cui i due protagonisti si rispondono verso per verso. La disputa tragica è una sostituzione della parola al ferro nella singolar tenzone. Fisica o verbale che

messa in forma civile, che la sposta verso il suo opposto, la pacifica convivialità della conversazione urbana, dove l'apertura retorica ha luogo: «a guisa de' cagnolini», scrive Tesauro nella *Filosofia morale*, «che tra loro scherzando con denticelli innocenti, rissano e stanno in pace, si mordono et si carezzano». ⁵³⁸ Il perdersi di questa condizione di convivenza civile, fondata sulla comprensione reciproca dei contenuti trasmessi con piacevole eloquenza, porta a esiti spiacevoli, se non disastrosi, in ogni caso violenti, e questo diventa poi il tema privilegiato delle tragedie tesauriane, come ha ben dimostrato Monica Bisi nella sua monografia; esiti che si giocano sulle scelte retoriche fatte, perché il cambio di pensiero richiesto dalla delusione è simile ma altra cosa rispetto allo scontro di oggetti, che non permette nessuna comprensione tra di essi, alluso dalle opposizioni propriamente dette. Mentre insegna a essere ingegnosi o a esercitare al meglio l'ingegno naturale, dunque, Tesauro si premura anche di insegnare la prudenza, poiché «la prudenza regola l'appetito con la ragione, et la conformità della ragione all'appetito ben regolato non erra mai». ⁵³⁹

Questo interesse per la verità è il vero principio che informa e dà ragione di tutto il trattato di Tesauro. Il motore, diciamo narrativo, dell'opera è appunto l'inchiesta sulla vera natura dell'argutezza; il metodo è quello che parte dalla vera essenza delle cose per poterne riconoscere e derivarne tutti i prodotti; la nozione principale che viene insegnata è che i componimenti arguti possono essere apprezzati solo se si scopre il vero meccanismo che li regola, scoprendo i significati nascosti. Sarà bene, allora, individuare nella sfera dei fenomeni la presenza estesa dell'antitesi, ma spiegarla poi a livello di concetti come un principio che informa più l'ordine e la struttura che la relazione tra i significati, in cui si assiste a un processo di loro spostamento e progressiva precisazione che all'antitesi è estraneo. In altre parole, ciò che caratterizza lo stile del CA pare essere un avvicinamento graduale di concetti o di termini che appaiono come apparentemente lontani, o, al contrario, lo scoprimento di una lontananza tra termini apparentemente vicini. Secondo il glossario retorico sviluppato da Tesauro, si può parlare di figure metaforiche basate sulla

sia, la violenza, la suspense tragica è la stessa». Applica questa lettura alle tragedie tesauriane la BISI, in *Il velo di Alceste*, cit., pp. 149-196.

⁵³⁸ FM, p. 253. La similitudine del cagnolino è usata anche per spiegare come l'intelletto desidera ritrovare sé stesso in un piano più profondo: «Osservi quel tenero cagnolino, che appena uscito alla luce con gli occhi chiusi, cerca le ispide mamme che mai non vide; tutto fiutando e suggendo; sempre gagna, sempre geme, infinché non trova il sen materno; e trovato si nutre, si acqueta, e gode».

⁵³⁹ Ivi, p. 413.

decezione e sull'equivoco, piuttosto che sull'antitesi e la metafora propriamente detta (quella fondata sulla somiglianza, per intendersi).

Se l'ufficio dell'antitesi è infatti quello di colpire con intensità il lettore, non sorprende che sia per questo figura prediletta dal Barocco, in cui la ricerca dello stupore e il ragionare connettendo tra loro termini opposti erano abitudini consolidate.⁵⁴⁰ In questo senso, Frare compie, e a ragione, dei confronti con Marino⁵⁴¹ e con Daniello Bartoli,⁵⁴² scrittori esemplari di due fasi diverse della letteratura del Seicento, ma entrambi accomunati da un uso consistente dell'antitesi a livello di *ornatus* quanto a livello di struttura. La differenza starebbe, data la comunanza degli espedienti retorici dominanti, nella diversa visione del mondo che i due scrittori esprimono attraverso la forma del loro ragionamento: Marino connette di preferenza l'antitesi all'entimema urbano, al ragionamento abbreviato, che per la sua natura può legare nozioni disparate senza un contatto stringente con il reale; Bartoli preferisce inserirla all'interno di una descrizione tra elementi del creato, se non nella struttura comprensiva dell'argomentazione, dimostrando di riprodurre un principio di armonia cosmica di impianto manifestamente cristiano, debitore sembra delle indicazioni agli esercizi spirituali trasmessi da Ignazio di Loyola.⁵⁴³ Anche Gracián, secondo le indicazioni di Ynduráin,⁵⁴⁴ predilige organizzare il caratteristico «ritmo binario» della sua scrittura secondo strutture antitetiche, che si esauriscono di preferenza nello spazio di una sentenza breve ed epigrammatica, trasmettendo così l'ansietà di un mondo culturale in frantumi. Formatosi nello stesso clima culturale, pur nel periodo tardo del suo dissesto, Tesauro mantiene il gusto per quelli che Pozzi ha definito «eccessi armonici»,⁵⁴⁵ ossia l'insistita distribuzione delle parole in strutture schematiche, preferibilmente binarie o trimembri, ma tendendo a riqualificare le strutture oppositive mostrando i movimenti del ragionamento che le connette, quindi accostando segmenti che via via definiscono

⁵⁴⁰ Cfr. almeno BATTISTINI, *Il Barocco*, cit., pp. 51-57 e 63-73.

⁵⁴¹ FRARE, *Il Cannocchiale aristotelico: da retorica della letteratura e letteratura della retorica*, cit. (in «*Per istraforo di prospettiva*», cit., pp. 55-84) e *Antitesi, metafora e argutezza tra Marino e Tesauro*, in *The Sense of Marino. Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, edited by Francesco Guardiani, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 1994, pp. 299-321 (poi ivi, pp. 103-121). Ma si aggiunga anche Id., «*Adone*». *Il poema del neopaganesimo*, «*Filologia e critica*», XXXV (2010), fasc. II-III, pp. 227-240.

⁵⁴² PIERANTONIO FRARE, *Ricreazione del savio e ri-creazione dell'ingegnoso: tra Bartoli e Tesauro*, «*Testo*», an. XIV, n. 26 (luglio-dicembre 1993), pp. 81-87; poi in «*Per istraforo di prospettiva*», cit., pp. 122-130.

⁵⁴³ Cfr. MORTARA GARAVELLI, *Introduzione a BARTOLI, La Ricreazione del savio*, cit., pp. XLI-XLIII.

⁵⁴⁴ YNDURÁIN, *Gracián, un estilo*, cit., pp. 166-169.

⁵⁴⁵ Cfr. POZZI, *Guida alla lettura*, in MARINO, *L'Adone*, cit., vol. 2, p. 76sgg., che definisce il criterio armonico come distribuzione del materiale verbale seguendo la «corrispondenze delle parti, cioè della simmetria».

l'autentica area semantica che vuole raggiungere. In altre parole, correggendo gradualmente l'opinione manifesta ma errata o incompleta con quella veritiera, che si nasconde nel profondo. In questo si può dire che consista quella serenità e bonarietà del tono che Raimondi riscontra come cifra della scrittura tesauriana.⁵⁴⁶ Appare ora chiaro come la struttura generale del ragionamento che sorregge tutta l'opera, ossia la ricerca delle cause a partire dal senso comune, poi l'applicazione di queste ai singoli casi, si riflette anche a un livello retorico, determinando le parti stilisticamente più attive. Si può dire, con altre parole, che la decezione, sorella di natali più nobili dell'antitesi, non a caso posta al vertice della scala delle specie di metafore, attua una rivoluzione nel pensiero di chi la comprende, conseguendo il diletto e l'apprendimento con maggiore energia rispetto alle altre figure ingegnose.⁵⁴⁷ Nella teorica di Tesauro, se l'antitesi è la figura che più di ogni altra esprime un modo di ragionare tragico, perché crea una situazione di stallo da cui è difficile uscire, la decezione invece è la «*madre di tutte le facezie et arguti salis*» (Z70, p. 294), che trova al pensiero sempre un'uscita in direzione comica, non solo suscitando il riso con l'inaspettata sorpresa del cambio di opinione, ma capovolgendo (nel senso aristotelico di 'catastrofe') una situazione di pensiero che permaneva nell'errore. E questo lascia già intravedere quale sia la tendenza dominante che Tesauro intende imprimere al suo scritto, che non a caso si prefigge fin dalle prime pagine di risolvere l'incertezza che provocavano le opinioni degli antichi e dei moderni con un esito felice, capovolgendo il ragionamento dall'apparenza alla vera essenza delle argutezze.

Ma a questo punto sarà dedicata l'ultima parte del capitolo. Ora occorre fornire almeno un campione in cui si possa rilevare il fenomeno stilistico in esame. Ecco un tipico esempio di discorso descrittivo che assume come cifra la decezione in senso esteso, giocata come sempre nel dialogo in atto tra autore e lettore:

[1] Nessun salutò la eloquenza così di lungi, che sovente non abbia udita quella rettorica figura *PRATA RIDENT* per dire: *Prata vernant, amœna sunt*. [2] Questa veramente argutezza intera non è, **ma** semplice metafora, feconda genitrice **però** d'innnumerabili argutezze. Egli è dunque un bel *fior rettorico*, **ma** fiore oggimai sfiorito et così calpestato per le scuole, che incomincia putire. [3] Laonde, se in un tuo discorso academico tu pompeggiassi di questa metafora così nuda: *PRATA*

⁵⁴⁶ Cfr. RAIMONDI, *Letteratura barocca*, cit., *passim*.

⁵⁴⁷ Cfr. Z70, p. 294: «consiste nel sorprendere la tua opinione, facendoti formar concetto ch'ei voglia finire in un modo, et inaspettatamente parando in un altro. Onde la novità dell'improvviso obietto ti ricrea; et dove nelle altre argutezze tu ridi dell'obietto, in questa sola tu ridi di te medesimo et del tuo inganno».

RIDENT, vedresti rider gli uomini, **et non** gli prati; così ci fa ridere l'udire i *liquidi cristalli* et i *raggi di Febo*. Ella pertanto ringiovenirà se, **considerate le sue radici**, l'anderai variando con leggiadria.

Tesauro non usa il periodare nervoso e conciso di un Gracián, né quello scolasticamente inaridito di un Peregrini, ma predilige una forma concatenata di sentenze in sé composite, ricche di fuochi significativi.⁵⁴⁸ La composizione qui è giocata sui cambi di opinione, resi dalle particelle avversative (*ma, però, e non*) e dalla ripetizione delle parole-chiave, che a poco a poco variano area semantica e scoprono la vera opinione. Nella conclusione si nasconde l'energia retorica, perché la formula «considerate le sue radici» è equivoca, in quanto l'area semantica del suo referente è quella vegetale, ma funziona come trasformazione, nel senso di correzione di un modo di pensare e fare erroneo, della metafora precedente, quella del «fiore sfiorito» e «calpestato». L'autore invita a un modo di dare nuova vita ad espressioni metaforiche obsolete e consumate dall'uso, e lo fa rendendo immaginosamente questo invito, e connettendo tutto il discorso tramite strutture binarie ma in senso leggermente decettivo, che approfondiscono via via l'indicazione-guida affidata alle prime due frasi. La mescolanza delle figure ingegnose è evidente, ma è altrettanto evidente che lo stile figurato tende a risolversi nella decezione finale. La funzione guida dell'autore, costruita con perizia a un livello di *inventio*, come si è visto, si realizza anche a un livello stilistico, tratteggiando il

⁵⁴⁸ Un elemento comune a questi prosatori barocchi è, occorre sottolinearlo, quella tendenza definita 'anti-ciceroniana' a spezzettare il periodo in membri, con numerose subordinate e incidentali, studiata nei pionieristici lavori di MORRIS WILLIAM CROLL (1872-1947), ora raccolti in *Style, Rhetoric, and Rhythm. Essays by Morris W. Croll*, edited by J. Max Patrick and Robert O. Evans, Princeton, Princeton University Press, 1966. Cfr. in particolare questo passo da *The Baroque Style in Prose*, che offre una spiegazione interessante di quella tendenza a rendere 'lirica' la prosa, anche quella più speculativa, riscontrata da Pozzi: «Their purpose was to portray, not a thought, but a mind thinking, or, in Pascal's words, *la peinture de la pensée*. They knew that an idea separated from the act of experiencing it is not the idea that was experienced. The ardor of its conception in the mind is a necessary part of its truth; [...] they preferred to present the truth of experience in a less concocted form, and deliberately chose as the moment of expression that in which the idea first clearly objectifies itself in the mind, in which, therefore, each of its parts still preserves its own peculiar emphasis and an independent vigor of its own—in brief, the moment in which truth is still *imagined*» (cito dalla pubblicazione originaria: *Studies in English Philology. A Miscellany in Honor of Frederick Klaeber*, edited by Kemp Malone and Martin B. Ruud, Minneapolis, University of Minnesota press, 1929, pp. 427-456: 430-431). Offre ancora spunti interessanti anche la classica monografia di GEORGE WILLIAMSON, *The Seneca Amble. A Study in Prose from Bacon to Collier*, Chicago, The University of Chicago Press, 1951, che va però integrata con le considerazioni formulate successivamente da ALFONSO TRAINA, *Lo stile "drammatico" del filosofo Seneca*, quarta edizione aggiornata, terza ristampa corretta, Bologna, Pàtron, 2011.

percorso che il lettore deve compiere ma lasciando che il processo di disinganno si attui in tutte le sue fasi nell'animo del lettore stesso.

Ora, non si intendono certo sottovalutare gli altri espedienti retorici che sostanziano appunto il testo composto del *CA*, a partire dall'organizzazione geometrica dei singoli membri del periodo fino alle ingegnose combinazioni di equivoci e personificazioni che proliferano nelle parti descrittive; si vuole proporre, in una prospettiva suscettibile di ulteriori approfondimenti e studi, un modo non usuale di leggere questo testo, valorizzando un fenomeno diffuso e significativo perché in linea con i contenuti trattati. Questa valorizzazione è importante perché, anche se nella teoria tesauriana antitesi e decezione sono metafore formate da una parola semplice, sono entrambe tese a superare i limiti del singolo fuoco arguto per sfociare nel ragionamento stringato e acuto che costituisce gli entimemi veri e propri, che stanno alla base della narrazione e dell'orazione. Costituiscono, per così dire, l'anello più evidente che collega il traslato e altri mezzi di polisemia affidata dalle singole parole, dal valore per così dire iconico, con il concetto vero e proprio, che coinvolge per definizione un ragionamento in compendio.⁵⁴⁹ Come si vedrà a breve, l'insistenza di questo fenomeno della retorica può essere letto come indicativo di una certa idea di fondo che l'autore intende esprimere, se non 'imprimere' nella sua scrittura: come già e diversamente rispetto a Marino e a Bartoli con l'antitesi, Tesauro con la decezione (qui intesa in un senso forse più ampio di quello delineato nelle pagine del *CA* riguardo alla singola parola metaforica) sembra volere riflettere quella dialettica tra inganno e disinganno che è tra i temi culturali più diffusi dei suoi tempi,⁵⁵⁰ e che egli stesso declina con soluzioni di valore negli scritti più letterari, come le tragedie o le iscrizioni latine.

Non sembra inopportuno, però, prima di chiarire meglio quest'ultima suggestione, aggiungere qualche nuovo elemento, ricorrendo ai due aspetti del testo identificati in

⁵⁴⁹ Bisogna prestare attenzione, tuttavia, a non confondere la funzione dei termini metaforici con il loro valore formale, ossia a non vedere nell'aspetto iconico permesso da fenomeni come l'antitesi e l'equivoco una coincidenza con la funzione icastica permessa dalle metafore immaginose che 'mettono davanti agli occhi', come l'ipotiposi, la proporzione, l'iperbole. Spiega con chiarezza questa distinzione tra 'metafora-concetto' (a cui si ascrive con decisione l'antitesi, almeno nel Seicento) e 'metafora-immagine' MORPURGO-TAGLIABUE, *Linguistica e stilistica di Aristotele*, cit., pp. 252-255.

⁵⁵⁰ Cfr. Z70, p. 460: «Egli è dunque una segreta et innata delizia dell'intelletto umano l'avvedersi di essere stato *scherzevolmente ingannato*: però che quel trapasso dall'inganno al disinganno è una maniera d'imparamento per via non aspettata, et perciò piacevolissima». Cfr. in generale BATTISTINI, *Il Barocco*, cit., pp. 82-83.

semiotica da Lotman, quello discreto e quello non discreto o continuo,⁵⁵¹ che sembrano applicarsi bene a un testo che opera e descrive vari livelli semiotici come il *CA*. Come si è già accennato, il critico russo ravvisa nella cultura del Seicento una tendenza a mettere in evidenza entrambi gli aspetti,⁵⁵² e Tesauro si dimostra, alla luce dei fatti oltre che delle sue parole, senza dubbio uno dei più perspicaci critici di questo fenomeno, se con critico si intende consapevole sostenitore e guida per una comprensione attiva del fenomeno medesimo. Se il *CA* nella sua interezza tende a integrare parole e immagini, nella sua grande teoria dell'argutezza 'madre' delle arti – benché Lotman ritenga che siano tra loro «intraducibili» –, è anche vero che esso mette in atto, lo si è visto, una strategia retorica che si avvale tanto degli aspetti visivi e iconici delle parole e dei periodi (aspetto di discrezione), quanto della concatenazione narrativa o logica dei membri del periodo, e dei periodi tra di loro (aspetto di continuità). Per concludere, dunque, questa esposizione sullo stile del *CA* visto come testo composto di vari livelli retorici, darò brevi linee guida per vedere i modi in cui Tesauro sfrutta al meglio questi due aspetti del testo per consegnare al lettore un'esperienza ricca e stimolante, come si è già approfondito nel capitolo precedente, e indirizzata a un obiettivo specifico: l'apprendimento piacevole.

Sull'aspetto, per così dire, 'discreto' della retorica, ossia sulla presenza di tanti e diversi elementi del discorso connotati in senso figurato, si è già detto abbastanza. Rimane da sottolineare un espediente che sposta ancora di più a un livello iconico il testo, ossia i casi in cui il legame fonico (e quindi grafico) tra le parole diventa indice e anzi elemento di rinforzo per l'affinità semantica.⁵⁵³ Ma, rispetto a simili soluzioni che si possono trovare in un Marino,⁵⁵⁴ comunque presenti nel *CA*, la maggior parte di questi casi si può dire che

⁵⁵¹ Cfr. VJAČESLAV V. IVANOV, JURIJ M. LOTMAN, ALEKSANDR M. PIATIGORSKIJ, VLADIMIR N. TOPOROV, BORIS A. USPENSKIJ, *Tesi per un'analisi semiotica delle culture* [1973], in JURIJ MIČAJLOVIČ LOTMAN, *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di Franciscu Sedda, Roma, Meltemi, 2006, pp. 107-148: 115-118. Questi concetti provengono dal campo della matematica e della fisica, e indicano generalmente insiemi di elementi (segni, in questo caso) che sono tra loro isolati (*discreto*) o insiemi continui (*non discreto*).

⁵⁵² Vd. la Premessa a questo capitolo.

⁵⁵³ Sfrutto implicitamente una bella formula trovata da Frare, nella sua presentazione degli *Inni sacri* di Manzoni, per descrivere un fenomeno retorico presente nella poesia *Ognissanti* (non a caso emblematica per lo spostamento dell'antitesi dal piano degli oggetti statici a quello dinamico delle opinioni, qui attraverso la figura retorica della *correctio*): «l'affinità fonica rafforza la parentela semantica» (ALESSANDRO MANZONI, *Inni sacri e odi civili*, Introduzione e commento di Pierantonio Frare, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni [«Edizione Nazionale *ed Europea* delle Opere di Alessandro Manzoni»], 2017, p. 306).

⁵⁵⁴ Si rimanda agli studi di Gian Piero Maragoni sul poeta napoletano, che insistono proprio su questo aspetto della poesia mariniana; cfr. in particolare l'introduzione al panegirico *Il Tempio*, dove Maragoni scrive: «potremmo affermare che peculiare del nostro autore è una poetica del

puntino non tanto a sorprendere con l'ingegnosità della trovata, quanto piuttosto a rendere concretamente il processo descritto dai contenuti, se non proprio le fasi del processo medesimo.⁵⁵⁵ Fornirò solo qualche esempio:

dividendosi l'applauso a Iddio dell'averla trovata et al predicatore dell'averla, come pellegrina merce, **MOstrata** al **MONdo**, e tempestivamente **apPROPiata** al suo **PROPosito**. (Z70, p. 64) [Rende a livello formale il processo di ostentazione e di appropriazione]

PROdigiosamente **CAMPatone**, **COMPié** il **PREsagio**; né altro oppose il **Tiranno** al suo **DEstinO**, se non solo il **DELitto** per cui meritò quel che **Temeva**. (ivi, p. 69) [I due chiasmi dei gruppi sonori rendono il circuito chiuso in sé stesso della tragedia]

un *fulmine* **Scoccato** nel palagio della Republica Fiorentina **StriSciò** li *gigli* delle arme et **arSe** li **bossoli** delle **Sorti** onde **Si Soleva** eleggere a' **Suffraggi** comuni il lor gonfaloniere; et **Senza** più indugio cambiata la republica in monarchia, **cessò** ad un tempo la protezzion de' Francesi et la dignità del gonfalone. (ivi, p. 76) [L'insistito ripetersi del suono sibilante rende il movimento del fulmine che lega tra loro gli elementi della narrazione, terminando nel *cessò* finale]

cotanto più in questo che in altro si cercano tai delizie, quanto più è facile a satollarsi il senso dell'orecchio, a cui l'umano discorso non si presenta in un momento, ma **Successivamente** **S'Infonde** a **Stilla** a **Stilla**. (ivi, p. 122) [La ripetizione del gruppo sonoro *si* riproduce le gocce sonore che vanno a 'satollare' l'udito]

li **ROTanti** et **ROTati** *globi de' cieli*, **RAPITORI** et **RAPITi** (ivi, p. 155) [Alle corrispondenze grafiche si aggiunge qui l'antitesi, per rendere i moti caratteristici delle sfere celesti, causati dal primo mobile (*rotati, rapiti*) o diretti alle sostanze inferiori (*rotanti, rapitori*); addirittura *rapiti* è incluso dentro *rapitori*]

calligramma onde ad essere appetito e perseguito è il risultamento visivo (e magari solo cerebralmente visivo) potuto mai attingere da quei parametri (il fonetico, il tematico, il tropico) di cui il letterario manufatto si sostanzia» (MARINO, *Panegirici*, cit., p. 234). Vale la pena aggiungere un recente contributo di MERCEDES BLANCO sul lavoro di Góngora su suoni e significati in poesia: *Percepción crítica de las estructuras sonoras en la polémica gongorina*, «Arte Nuevo», VII (2020), pp. 159-192.

⁵⁵⁵ Cfr. ancora MARAGONI: «ciò che della metamorfosi [e la ripetizione di suoni o gruppi sonori può essere descritta come un processo di trasformazione] sul serio importa all'intelletto secentesco è il processo in luogo dell'esito, cioè il modo in cui essa si svolge anziché il verso in cui essa si muove» (ivi, p. 255, commento).

Onde nasce il diletto, che ci riverbera ancor nel **vISO** un piccol **rISO**, quando una metafora **Bella** et **BE**n cadente ci viene udita. (ivi, p. 301) [L'omoteleuto rende musicalmente il movimento di riverbero; l'allitterazione connette le due caratteristiche]

tu ridi del tuo inganno dappoi che l'hai conosciuto, avendo tu **inSPER**atamente **apPRESA** quella **SPER**ienza che non **SAPE**vi (ivi, p. 460) [La ripresa di uno stesso gruppo sonoro, cimplicato da anagramma nei primi due casi, sembra creare una connessione audio-visiva, oltre che concettuale, tra i termini di un unico processo di apprendimento]

Passando, ora, all'aspetto di continuità del testo, si nota sicuramente la volontà da parte di Tesauo di concatenare tutto il suo discorso all'interno di strutture sequenziali, logiche o temporali, lavorando a un livello di costruzione sintattica. L'elemento più evidente è la presenza insistita di proposizioni subordinate, in particolare causali e consecutive, che legano per passaggi logici l'incastro narrativo, l'esempio o il momento 'lirico' dell'esposizione. Questo fervore investigativo, che però non impoverisce la frequenza di momenti oratori da panegirico, soprattutto in apertura dei paragrafi, o meglio di apertura e chiusura dei capitoli, riflette a un livello grammaticale quella impostazione del ragionamento, che si è vista funzionare già a livello di *inventio* e di *dispositio*, tesa alla ricerca di cause ed effetti. Questo funziona sia a livello di impostazione filosofica generale, secondo la metafisica aristotelica della ricerca causale,⁵⁵⁶ sia a livello di applicazione della logica, secondo le tre possibilità del ragionamento identificate da Tesauo nell'adduzione (ricerca della causa), deduzione (ricerca della conseguenza) o riflessione (ricerca di un legame sincronico).⁵⁵⁷ Quest'ultima tipologia, però, non è assimilabile, sul piano della sintassi del periodo, con le due identificate; sarà allora un'altra tendenza – che è la chiave per innestare le variazioni e i passaggi da descrizione a esemplificazione – a concatenare i membri del discorso tramite particelle coordinative, per affiancare, tramite contrasto o somiglianza, gli anelli dell'esposizione.

La concatenazione del discorso tramite particelle connettive (in apertura delle frasi proliferano, in questo caso, le *e*, i *ma* e quel costrutto tipicamente latino che è il nesso

⁵⁵⁶ Cfr. *FM*, p. 385: «Non è dunque perfetta scienza il conoscere un oggetto con la semplice *apprensiva*, né con la semplice *giudicativa*, come si conoscono gli primi principii [...], ma è necessaria la *terza operazione* dell'intelletto, deducendo per via di *sillogismo* una cosa da un'altra: onde il vedere una cosa non è saperla».

⁵⁵⁷ Cfr. *Z70*, pp. 497-498. La terminologia proviene dagli *Analitici secondi* di Aristotele, ma viene riqualficata con grande libertà da parte di Tesauo, che aggiunge poi questa terza possibilità della 'riflessione' (cfr. già *Z70*, pp. 100-107) non trattata dal filosofo greco.

relativo) e subordinate logiche (introdotte di preferenza da particelle come *perocche, onde, sicbe, taleche*) solitamente si accompagna alla variazione di elementi simili, creando quella modularità progressiva che caratterizza i paragrafi più compositi e originali del *CA*. L'elemento connettivo più sfruttato per rendere coesi i moduli è l'insistito uso dei dimostrativi, con funzione prevalentemente deittica, che permettono un'organizzazione spaziale e temporale delle pagine rintracciabile da parte del lettore,⁵⁵⁸ anche in questo caso grazie a un intreccio di rimandi quasi iconici sulla superficie del testo. Questi servono forse anche a rafforzare quell'effetto teatrale tra autore e lettore trattato nel capitolo precedente.

Riporto ora, come esempio, alcuni paragrafi prelevati dal sotto-capitolo dedicato alla metafora di equivoco (Z70, pp. 372-373), in cui si possono gustare tutte queste ultime considerazioni all'opera in modo particolarmente riuscito, dove il tessuto continuo del ragionamento descrittivo si avvale di tasselli esemplificativi e di moduli concatenati in scala, dalle proposizioni ai paragrafi. Ho evidenziato in grassetto le particelle a inizio frase che assicurano continuità e ho sottolineato i termini affini che variano mentre sono ripresi in parallelismo. Si noti il movimento centrifugo del discorso, per cui Tesauro aumenta sempre di più in chiave digressiva il numero di esemplificazioni, mantenendo però coesione grazie alla somiglianza tra le chiusure degli ultimi due paragrafi:

[1] (a) Vicina **a questa** è la *categoria del LUOGO*, onde Stratonico trasse una sua faceta equivocazione. (b) **Però che** in Maronea, avendo scommesso che in qualunque parte della città si trovasse avrebbe alla cieca indovinato il luogo, et condotto in alcuna contrada con gli occhi bendati, interrogato: *Ubi es tu?*, rispose: *In TABERNA*; volendo accennar la universale scioperatezza de' cittadini, sboccati bevitori. [2] **Et** a un cittadino, che per dimostrar costanza disse: *Qualibet TERRA mihi patria erit*, fu risposto: *Itidem uti porcis*; prendendo la voce *terra* in senso più ristretto. [3] **Et quell'equivoco** del re Enrico Secondo sopra l'impresa della *luna crescente*. *DONEC TOTUM IMPLEAT ORBEM*, dove la voce *ORBIS* ambigualmente significa il *mondo* et il *cerchio*. [4] (a') **Et di questa specie** fu l'ingenioso scherzo di S. Francesco celebrato da' casisti: che addimandato da' sergenti della giustizia se avesse veduto per colà passare un famoso ladrone, trovò con l'equivoco un mezzo termine fra 'l sì e 'l no per non nuocere al reo con l'affermarlo, né alla verità col negarlo. (b') **Però che**, toccatasi la *manica*, come scrive Angelo, o il *capuccio*, come scrive l'Afflitto, rispose: *Di vero, e' non è passato per qua*.

⁵⁵⁸ È l'idea del libro come «mappamondo geografico» per il lettore espressa da FRUGONI, *Cane di Diogene*, cit., vol. I, p. 33 (vd. *supra*, cap. II.3).

[1] **A questa** si congiugne il MOVIMENTO, onde nacque l'equivocazione recataci per esemplare dal nostro autore: *NON OPORTET PEREGRINUM SEMPER PEREGRINARI*. [2] **Et quella** di Ferdinando re di Napoli, che invitato da un cavaliere sospetto di volubil fede, vedendo di molte ricche supellettili, disse a un suo confidente: *Ha costui molti mobili, ma temo non abbia poco STABILE*. [3] Stavano alcuni capitani acquarterati discorrendo infra loro *esser molto difficil cosa ad un soldato il salvar l'anima*, et eccoti che, repente apparendo alquanti corridori dell'inimico, la compagnia che stava a guardia tutta un volo si pose in fuga. **Sopra che** un di que' capitani ridendo disse: *Voi facevate cotanto difficile a un soldato il salvarsi; pure una compagnia tutta intera così facilmente si è SALVATA*. Voce che nel suo linguaggio francese assai più quadra, però che *SE SAUVER* ugualmente significa il *salvar l'anima* et il *fuggire*.

[1] Alla *categoria* del TEMPO rapporto l'argutezza di colui che scrisse sopra 'l carro agonale di Nerone: *NUNC AGONA SUNT*; che parendo significare il tempo de' Giochi Agonali, significava il tempo dell'agonia de' Romani per la gran fame. [2] **Con questa** uno spirito familiare ingannò il suo possessore. **Però che** scongiurato a dirgli se giocando quella sera saria vincitore, rispose: *MANE*. Costui s'intese che la mattina seguente avria propizia la fortuna, ma, per contrario, perdé ogni cosa. **Di che** ramaricandosi, gli rispose lo spirito: *Tu ben non m'intendesti, scioccone. Io ti dissi: MANE, perché tu ti rimanessi dal gioco*. [3] **Né men fallacemente scherzò** un generale che, avendo accordata la triegua per TRENTA GIORNI, una notte alla sproveduta ruppe la triegua e i nimici, imparati et securi, dicendo, per fuggir biasimo, sé avere attenuto sua parola: **però che** non si era parlato delle *notte*, ma sol de' *giorni*. [4] **Et con simili equivochi** più volte rimangono allacciati i capitani mal'accorti ne' capitulati delle *triegue*, degli *abocamenti* o delle *rese*; come accadé agli Spagnuoli, che resisi a' Francesi a patto di esser condotti salvi a Villanova, intendendosi Villanova d'Asti, poco lontana, fur condotti a Villanova di Francia, di là da' monti. **Che** fu equivoco della categoria del luogo.

[1] Finalmente, **a quella** dello AVERE si appartien questo equivoco: *Hic nihil HABET SUUM*; che parendo trattar colui di *liberale*, il trattò di *ladro*. [2] **Et quel** di Ovidio sopra la fanciulla incatenata allo scoglio: *NON ISTIS DIGNA CATENIS*. [3] **Et** di un cavaliere ornato di due collane di oro, disse Nicolò Fiorentino: *Agli altri matti basta una catena*. [4] **Di qui** parimente faceto fu lo scherzo di un popolare vulgarmente chiamato il *CAPPEL VERDE*, perché usava un cappellaccio di quel colore. **Però che**, avendo il giudice per certo misfatto pronunziata sentenza in questi termini: *Condenniamo il Cappel Verde in cento libre d'argento*, costui gittò il suo *cappel verde* sopra il banco della ragione, dicendo: *Eccovi il reo: fateli pagar l'emenda*. [5] **Ancor di questa specie** fu quel famoso equivoco di Fausto figliuol di Silla contro alla sorella. **Però che**, già sapendo ch'ell'era in istretta amistà con *Fulvio Fullone*, il qual vocabulo latinamente significa *Purgator di pannilani*, sopraggiuntogli avviso che ancor *Pompilio Macula* era divenuto amico di lei,

fece un grande atto di meraviglia, e disse: *Mirror MACULAM HABERE, cum FULLONEM HABEAT*. **Et questo** fu il suo risentimento.

Riassumendo, il *CA* non solo fornisce una trattazione esauriente e un ampio apparato di esempi sulla retorica e sulle sue molteplici applicazioni; esso dimostra anche di essere un testo composto e performativo che si concede la possibilità di usare tutti gli strumenti di cui fornisce una spiegazione, ma senza mai perdere di vista la moderazione e la convenienza. Le tendenze predilette da Tesauro sono quelle in uso ai suoi tempi, riconducibili a un certo gusto per la dualità, che si applica a livello di sintassi quanto a livello di figure retoriche propriamente dette. Caratteristico del suo stile è l'uso di una modularità che riproduce sul piano dell'ornato quanto sfruttato già su quello dell'invenzione, ossia una architettura libera di muoversi verso la variazione di elementi simili, ma tenendo dei fuochi semantici ben visibili, che progressivamente accompagnano il lettore verso la scoperta di nuovi elementi. Essa si esercita ancora una volta con una tecnica che richiama quella, già segnalata, del cambio del punto di vista, per cui i termini figurati sollecitano il lettore a rappresentarsi i concetti via via trattati, scoprendone aspetti o combinazioni inaspettate, per apprendere in questo modo a interpretare correttamente l'universo dei segni e retorico in cui si trova immerso. Ciò tanto più valido nell'orizzonte storico e culturale in cui Tesauro si era formato e in cui stava ancora scrivendo durante la lunga storia editoriale del *CA*.⁵⁵⁹ La composizione di parti espositive di carattere logico con quelle descrittive formate dagli episodi narrati, spesso ridotte al minimo di qualche verso citato o di un apoftegma, si regge su questa tela, talvolta sottile e talvolta più intrecciata, di espedienti retorici, di addensamenti semantici, che fornisce al lettore il modello di spostamenti dal piano del verisimile a quello del figurato, per abituarlo a esercitare le capacità razionali ma in direzione creativa. Al coinvolgimento del lettore, già ampiamente discusso, si aggiunge dunque sul piano stilistico una dialettica del disinganno e della dissimulazione, ottenuta con un dosaggio sapiente dei meccanismi retorici e dei passaggi logici.⁵⁶⁰ Tenendo in conto questo, si può allora accogliere la suggestione a vedere nella

⁵⁵⁹ Sul significato della retorica per tutti gli aspetti della vita del Rinascimento e soprattutto del Seicento, cfr. il classico libro di MARC FUMAROLI, *L'età dell'eloquenza. Retorica e «res literaria» dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, traduzione di Emma Bas, Margherita Botto, Graziella Cillario, Milano, Adelphi, 2002² (ed. or. *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980).

⁵⁶⁰ Come per Aristotele, per Tesauro anche le parti in cui l'argomentazione filosofica e logica prende il sopravvento hanno il potere di persuadere il lettore, e anche di dilettarlo, se viene aggiunta

qualificazione delle ripetizioni e variazioni, e delle più semplici duplicazioni, meccanismi decettivi, dove il piacere della scoperta rapida e inaspettata dello spazio figurato (e lirico, direbbe Pozzi) porta con sé un tassello nuovo dell'insegnamento sulla grande teorica delle argutezze che regge, secondo Tesauro, il tessuto sociale nel mondo civile.

Non si approfondisce in questa sede il problema della memoria e dei mezzi per esercitarla che il *CA*, come gran parte dei libri enciclopedici del Rinascimento,⁵⁶¹ includeva sicuramente tra i suoi insegnamenti. Mi sono limitato a sottolineare come il lavoro sulla pagina, con le sue peculiarità grafiche e tipografiche, abbia con ogni probabilità una sua ragione mnemonica, o almeno di guida per l'attenzione; e si consideri che l'uso di un linguaggio figurato in senso poetico, mediato dal genere panegirico, come si è cercato di dimostrare, agisce già per imprimere bene nel pensiero e nella memoria i concetti che descrive. Questo gusto per l'emblema o almeno per l'esemplarità della forma lo distingue certamente dai trattati dei contemporanei sugli stessi argomenti. Può essere interessante, a questo proposito, leggere un passo dal *Ritratto del sonetto* di Meninni (1678),⁵⁶² in cui vengono riportate le due definizioni di 'argutezza' date da Tesauro nel *CA* e dal gesuita Luigi Giuglaris, che era stato «professore di retorica nel collegio di Torino negli anni in cui il Tesauro aveva l'incarico di “prefetto degli studi inferiori”»,⁵⁶³ nella celebre *Ariadne rhetorum*, somma delle lezioni di retorica raccolte dall'allievo Antonio Brizio:

«È l'argutezza», come insegna Emanuele Tesauro, «gran madre d'ogni ingegnoso concetto, chiarissimo lume dell'oratoria e della poetica elocuzione; spirito vitale delle morte pagine; piacevolissimo condimento della civil conversazione; ultimo sforzo dell'intelletto; vestigio della divinità dell'animo umano», tanto che Aristotele disse: «*arguta et urbana dicta formare ingeniosi est hominis*». Diffinisce più ristrettamente il Giuglaris l'arguzia, dicendo: «*Argutia, quam tantopere diligit aetas haec nostra nihil aliud est, quam dictum quoddam acutum, seu*

anche solo una patina sottile di urbanità; cfr. le considerazioni di PIAZZA, *La Retorica di Aristotele*, cit., p. 128: «Un'altra importante conseguenza della destinazione persuasiva del sillogismo retorico riguarda la sua capacità di coinvolgere l'interlocutore rendendolo parte attiva del processo persuasivo e non soltanto un bersaglio inerte (un semplice target, come si direbbe oggi), un mero destinatario passivo il cui unico compito sarebbe quello di “ricevere” il messaggio».

⁵⁶¹ Mi limito a ricordare l'ormai classico studio di LINA BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995 e l'imprescindibile *L'arte della memoria* di FRANCES A. YATES, trad. di Albano Biondi, Torino, Einaudi, 1972 (ed. or. *The Art of Memory*, London, Routledge, 1966).

⁵⁶² MENINNI, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, cit., p. 81.

⁵⁶³ ZANARDI, *Sulla genesi* [1982], cit., p. 58, nota 138. Ivi, pp. 58-61, Zanardi propone un interessante confronto tra le lezioni del Giuglaris e il *CA* di Tesauro, sottolineando alcuni elementi simili, dovuti probabilmente al «comune sentire letterario nella stessa epoca». La prima edizione dell'*Ariadne rhetorum* che sono riuscito a reperire risale al 1652 (Bononiae, typis Caroli Zeneri). Per notizie più estese su Luigi Giuglaris, cfr. la voce di ANDREA MERLOTTI nel *DBI*, vol. 56, 2001, pp. 685-687, e l'approfondimento dedicatogli, con attenzione per l'ambiente di corte torinese, dalla DOGLIO, *Letteratura e retorica da Tesauro a Giuffredo*, cit., pp. 582-590.

formula quaedam dicendi a communi ratione valde remota, quae continet vel causam inexpectatam alicuius effectus, vel analogiam aliquam, vel contrarietatem concinnam, aut aliquid eiusmodi. Dal che si cava quanto oggi giorno si richiedano l'arguzie ne' sonetti, imperciocché, se ciascun componimento costar dee di materia e di forma, l'arguzia è la forma e l'anima de' componimenti, ed in particolare di quelli che si chiamano sonetti d'oggi.

Oltre a notare la scelta linguistica di Tesauro, ossia quella del volgare, occorrerà notare come tra le tante definizioni che si trovano nel *CA* Meninni scelga come caratteristica una di quelle più oratorie e figurate, che rimane senza dubbio ben impressa nella memoria di chi la legge; al contrario, la piana definizione del Giuglaris si compone del solo sviluppo logico della nomenclatura tecnica, secondo uno schema che risale ai manuali in uso nei collegi. Si consideri anche il piccolo contributo di Meninni in coda ai 'maestri' citati, che descrive il concetto pianamente, riducendolo a un insieme di definizioni. Tesauro spicca dunque, in questo piccolo confronto, per l'estro creativo e l'abilità oratoria che accompagnano il suo trattato, caratterizzato al contempo da una grande fatica teoretica e tassonomica.

3. UNA 'COMMEDIA' DELL'APPRENDIMENTO

Il *CA* è, in definitiva, un'opera davvero ambiziosa. Il suo obiettivo dichiarato è quello di fornire al lettore «di tutta l'arte *simbolica et lapidaria*, anzi di tutta la *elocuzione*, una teorica, et intera, et perfettissima conoscenza» (Z70, p. 15). Il metodo seguito è quello suggerito dalla 'guida' Aristotele, cioè dimostrare «a parte a parte»⁵⁶⁴ le «vere et alte»⁵⁶⁵ cagioni» delle argutezze (*ibidem*) e poi descrivere le arti che ne discendono. Ma prendendo forma in un secolo così sensibile alla recezione immediata del pubblico, occorre aggiungere anche l'orizzonte di attesa in cui l'opera intende inserirsi: «trattare interamente in italiano *per que' della corte* le due piacevolissime arti SIMBOLICA et LAPIDARIA, che comprendono tutte le argutezze di parole et di figure» (Z70, p. 3; corsivo mio). La corte non è di certo il collegio dei gesuiti, e la 'piacevolezza' delle attività pubbliche, come feste e rappresentazioni di vario genere, era più attesa e apprezzata della 'correttezza' dei trattati che potevano circolarvi, spesso lunghi e farciti di nozioni erudite fini a sé stesse. La predilezione è per il «condimento di varie cose, cioè di facezie, di motti e di novelle, [...] arricchite e di

⁵⁶⁴ Secondo il primo *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (cit., p. 62), l'espressione «a parte a parte» significa: «minutamente».

⁵⁶⁵ Qui 'alto' ha il significato metaforico di «intimo, interno, profondo» (ivi, p. 44).

sentenze, e di proverbi, e di qualche bello esempio cavato dall'istorie», come scrive il napoletano Tommaso Costo,⁵⁶⁶ continuatore di una tradizione italiana che si può far risalire senza difficoltà a Boccaccio. Questo gusto per il gioco, da un lato, e per la cultura erudita, dall'altro, entrambe fonti di prestigio di fronte alla società, è felicemente soddisfatto dal *CA*, che si presenta come un modello di integrazione tanto a livello teorico quanto a livello pratico delle due istanze.⁵⁶⁷ Ma non si tratta di un risultato ottenuto solo sul piano del successo mondano o della produzione di consumo, che comunque nel Seicento cominciarono a imporsi come tendenze non trascurabili della produzione libraria. Riprendendo le parole di Ménestrier, il *CA* «demande des lecteurs sçavans»,⁵⁶⁸ perché l'impianto teorico che lo sostanzia è tutt'altro che semplice, e sul piano della complessità si situano sicuramente anche passaggi tra i più espositivi e divaganti del testo, riprendendo quella ingegnosità dei concetti che richiede una mente allenata o almeno attenta per comprenderne il significato. Il processo integrativo del *CA* ha dunque un significato non effimero, perché è radicato nella natura ambigua e sfuggente del suo oggetto, l'argutezza, che appunto è un «divin parto dell'intelletto umano, più conosciuto per sembianti che per natali» (Z70, p. 1), che diverte e fa pensare al tempo stesso. L'abilità di Tesauro, che è abilità di scrittore esperto, e di pensatore non dozzinale, sta nel sapere trovare soluzioni mediane sul piano della retorica per rendere adatto il testo ai suoi contenuti, piacevole alla lettura e sollecitante al tempo stesso il senso critico, evitando le due derive del meraviglioso fine a sé stesso (seguito dalla prosa più poetica del suo tempo) e del teorema poco coinvolgente (seguito dai manuali e trattati più 'seri' delle scuole e delle biblioteche erudite), che allontanano il lettore o ne inibiscono la partecipazione. S'intende che ciò non sempre riesce a essere conseguito, soprattutto nei casi in cui il gusto per l'accumulo e la variazione ingegnosa (tanto di elementi poetici quanto di terminologia specialistica), di tecnica inconfondibilmente marinista, fanno perdere di vista il tema generale da cui prendono le mosse; cosa attesa, si aggiunge, in un libro di tale mole. Eppure la *vis* letteraria, e di buona

⁵⁶⁶ TOMMASO COSTO, *Il fuggiloquio*, a cura di Corrado Calenda, Roma, Salerno Editrice, 1989, *A' lettori*, p. 2. Per inquadrare meglio l'opera e il suo autore, si rimanda ad AMEDEO QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari, Laterza, 1975, pp. 227-244. Il testo di Costo doveva essere molto apprezzato da Tesauro, se alcuni degli episodi faceti inseriti nel *CA* sembrano provenire proprio dalle sue pagine, come il motto «del Sessa» di Z70, p. 403, tratto chiaramente dal *Fuggiloquio*, VII.5.1, 2.

⁵⁶⁷ Cfr. un'indicazione di RAIMONDI, *Letteratura barocca*, cit., p. LXIX: «la teoria della letteratura compresente nell'idea della metafora vive per Tesauro entro una visione del mondo propria di una società il cui linguaggio pubblico, istituzionalizzato da un cerimoniale di corte, è quello della festa».

⁵⁶⁸ Vd. *supra*, cap. III.1, inizio.

letteratura, del trattato è talmente forte da legare ogni pagina del libro, soprattutto in grazia di quegli espedienti di tassellamento e di rappresentazione delle voci narrative che si sono indagati nel secondo capitolo, accompagnati dalla studiatissima composizione retorica dei paragrafi di cui si è detto nelle pagine precedenti.

Secondo quanto ribadito in più luoghi del *CA*, le argutezze non coincidono con le sole facezie – l'unico tema retorico che compare invece nella *FM*⁵⁶⁹ – e le trovate argute non equivalgono ai motti salaci da commedia.⁵⁷⁰ Questo perché, lo si ribadisce, all'argutezza è riconducibile una gamma così ampia di fenomeni da coprire tutte le possibilità di espressione concesse nella 'semiosfera' umana,⁵⁷¹ dalle più serie alle più giocose, dalle più pesanti teoriche filosofiche alle più leggere battute da scurrilità al limite del civile. Ciò nonostante, è difficile non consentire ad avvicinare il *CA* al genere comico. Esso sembra infatti rispettare, anche se non strettamente, le definizioni tradizionali di commedia a tre livelli, di struttura, di lingua e di contenuti.⁵⁷² A livello di struttura, lo si è visto, è preannunciato un percorso formativo che parte da una condizione di incertezza che viene via via sciolta in ogni sua difficoltà,⁵⁷³ secondo quella struttura mista di trattato e di Guida già messa in luce in precedenza. A livello di lingua, si assiste a un impasto molto vario, dai tecnicismi filosofici (come *illazione*, *quantità discreta*, *thauma*, ecc.) o scientifici, al più raffinato linguaggio poetico, con latinismi e arcaismi, fino a voci basse e dialettali.⁵⁷⁴ Ricordo, in

⁵⁶⁹ *FM*, libro XIII, cap. 1, pp. 252-281. In realtà, come indicato ivi, p. 254, sembra che la differenza tra «argutezza» e «facezia» non sia troppo marcata; anzi, si può dire che l'indagine compiuta sulla prima valga anche per la seconda per il fatto che tra esse c'è un rapporto gerarchico, di cui il primo termine ricopre la posizione più eminente e universale. In altre parole, tutte le facezie sono argute, ma non tutte le arguzie sono facete.

⁵⁷⁰ Cfr. M. BLANCO, *Les Rhétoriques de la Pointe*, cit., pp. 268-269.

⁵⁷¹ Riprendo il termine dai noti studi di Lotman, per designare genericamente l'insieme di elementi significativi (ovvero 'che significano') che costituiscono il mondo collettivo, e che interagiscono tra di loro. Cfr. JURIJ M. LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985.

⁵⁷² Avverto che mi riferisco non al concetto tramandato dalla tradizione aristotelica, riferito alla rappresentazione drammatica con personaggi e azioni di bassa condizione sociale, ma alla definizione di stampo medievale riferita alla poesia ibrida non ascrivibile a un genere di discorso univoco; cfr., banalmente, la prima definizione riportata dal *GDLI*, vol. III, p. 358: «Componimento poetico medievale di vario genere scritto in stile comico (medio, cioè, tra il tragico e l'elegiaco), caratterizzato dal rappresentare un'azione il cui scioglimento finale è sempre lieto e i cui personaggi non sono mai di alta condizione sociale, come quelli della tragedia».

⁵⁷³ Mi limito a ricordare la celeberrima definizione medievale di commedia data nell'*Epistola a Cangrande*: «inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur» (cito da DANTE, *Epistole*, a cura di Giorgio Brugnoli e Arsenio Frugoni, XIII, §10, in Id., *Opere minori*, to. II, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Bruno Nardi, Arsenio Frugoni, Giorgio Brugnoli, Enzo Cecchini, Francesco Mazzoni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, pp. 620-621).

⁵⁷⁴ Cfr. *ibidem*: «ad modum loquendi, remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris».

aggiunta, che il testo viene presentato come una traduzione in volgare di abbozzi scritti in latino,⁵⁷⁵ e ciò si nota nella prevalenza di citazioni classiche; ma una traduzione piegata alle esigenze di un testo ibrido e raffinato, che accoglie vari registri⁵⁷⁶ secondo il principio della convenienza stilistica alla materia trattata o anche della resa concreta di concetti astratti. La tendenza generale, almeno nelle parti descrittive, è infatti l'uso di parole il più possibile espressive, concrete e rappresentative, che spostano rapidamente il tono del trattato sul piano del teatro e della novellistica realista; parallelamente, proliferano le voci ambigue, nel senso di tese verso soluzioni inaspettate sul piano della polisemia, secondo quelle soluzioni argute accolte negli scambi di battute ingegnose verificabili nelle tragedie di Tesauro. E se della densità semantica come cifra stilistica del trattato si è già detto in precedenza, ora è possibile parlare di un fenomeno ad essa sovrapponibile ma distinto, quello dell'espressionismo verbale, su cui occorrerebbe compiere uno studio specifico, basato su una puntuale analisi linguistica delle varie zone testuali. In breve, si può dire che Tesauro persegue, quando possibile, la soluzione rapida e memorabile di un ragionamento o di una descrizione, ottenuta tramite una serie di piccole sequenze giocate su fuochi verbali perlopiù incisivi, e conclusa con poche parole che portano questi a rappresentare un movimento,⁵⁷⁷ una piccola scena in cui si innesta la spiegazione del passaggio. Il risultato non è quello di una deformazione emotiva del dettato, né di una frammentazione della narrazione ordinata di fatti reali: si tratta di una liberazione di forza rappresentativa, che porta allo spettatore un dietro nascosto o solo alluso, che appare per un momento, scoppia nel suo parossismo e poi scompare, spesso accompagnato con la voce fuori campo che ne commenta le gesta. Si guardi a uno dei passi più gustosi del *CA* (Z70, pp. 252-253), a

⁵⁷⁵ Cfr. Z70, p. 3. Cfr. anche la nota al lettore premessa dallo stampatore a B63 (c. 3 non numerata), riguardo agli abbozzi da cui sarebbe derivato anche il *CA*: «tutti tre i volumi sono latini, benché poscia da lui stesso volgarizzati per cagion delle citazioni et esempli italiani et di altri idiomi che in opra latina non hanno grazia, et ancora per compiacere al genio di molti curiali, che non gradiscono quel linguaggio» (la nota è stata trascritta nella sua interezza in RAIMONDI, *Anatomie secentesche*, cit., pp. 103-105). Su latino e volgare nella trattatistica del Seicento, cfr. le linee guida fornite da SERIANNI, *La lingua del Seicento*, cit., pp. 561-564.

⁵⁷⁶ Sulla mescolanza dei registri legata al comico in senso cristiano, è inevitabile rimandare al classico *Mimesis* di ERICH AUERBACH (Torino, Einaudi, 1956), che ricollega le soluzioni del teatro secentesco (in particolare quello francese) con le rappresentazioni drammatiche medievali.

⁵⁷⁷ Cfr. le indicazioni di Contini sulle caratteristiche essenziali dell'espressionismo: «espressionismo è il precario frutto d'una forza scatenata, una momentanea deformazione sollecitata da un movimento, in altre parole una spazialità che includa il tempo» (GIANFRANCO CONTINI, *Espressionismo letterario* [1977], in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 41-105: 42).

proposito della parsimonia che deve essere usata nell'uso delle parole 'prische'⁵⁷⁸ per rendere più ingegnoso il discorso senza ricorrere alle figure metaforiche vere e proprie:

[1] Or, se questa sobrietà è sì necessaria nelle prolisse dicerie, quanto più il sarà nelle corte *inscrizzioni*, esposte (come già dicemmo) al mal talento et al pestifero fiato degli 'nvidiosi censori?
[2] Et come pur costoro dovesser considerare che le inscrizzioni, essendo sforzi dell'ingegno affini della poesia, eroiche nel soggetto et nello stile, et emulatrici non pur dell'antiquità ma della eternità, per conseguente di parole prische et pellegrine più di qualunque altro componimento dovrian risplendere; [3] nondimeno, egli starà nell'arbitrio di un pedantello di levar alta la proboscide et, ringalluzzandosi, andar dogmateggiando fra la ignara turba: *Cotesta voce non è usitata, Cicerone mai non la 'nsegnò, l'autor è un bufalo*. [4] Et così, chi volesse badare a questi barbanicchi, s'arebbe a torre tutte le voci figurate dall'orazione et le stelle dal fermento.

Si assiste, qui, come spesso nel *CA*, a una struttura circolare del paragrafo, in cui una breve rappresentazione metaforica ad emblema di stampo pittorico [1], in questo caso quella dei «censori»,⁵⁷⁹ dopo essere passata da alcune spiegazioni logiche costruite però con veste retorica, e in quella privilegiata della decezione [2-3], termina con la creazione di una piccola scena che esplicita in veste realistica ed espressiva l'immagine di partenza (si guardi alla scelta dei verbi: *levar alta la proboscide, ringalluzzandosi, andar dogmateggiando*), in questo caso per mettere in ridicolo, quindi calando in veste linguistica comico-grottesca,⁵⁸⁰ quasi attuando attraverso le parole una trasformazione da uomo a bestia (la proboscide dell'elefante, il tirare in su la testa del gallo, la forma di un bufalo),⁵⁸¹ i «pedantelli» che non vogliono seguire quanto descritto dalla voce pensante dell'autore [4].

⁵⁷⁸ Cfr. la definizione data in *Z70*, p. 250: «Le PRISCHE son quelle che apresso gli eleganti dicatori fur altre volte nel numero delle *proprie* et *communi*, ma (come veggiamo avvenir nelle vestimenta), o per oblio, o per sazieta, pur non si costumano».

⁵⁷⁹ La metafora del «pestifero fiato» è tratta con evidenza dalla rappresentazione allegorica dell'Invidia secondo l'iconografia tradizionale; cfr. RIPA, *Iconologia*, cit., pp. 294-297. Sugli scambi reciproci tra gli emblemi e le metafore nell'età barocca, mi limito a segnalare solo i contributi più classici: GIOVANNI POZZI, *Cultura impresistica nel P. Emmanuele Orchi da Como*, «Paragone letteratura», II, 20 (1951), pp. 44-53 e MARIO ANDREA RIGONI, *L'«Adone» del Marino come poema di emblemi*, «Lettere italiane», XXIX (1977), pp. 3-16.

⁵⁸⁰ Sulle deformazioni grottesche a cui Tesoro sottopone talvolta la lingua, presenti anche in questo passo (oltre ai diminutivi, cfr. anche le varianti arcaizzanti, come il *fermamento* finale in luogo di *firmamento*), cfr. le indicazioni in RAIMONDI, *Letteratura barocca*, cit., pp. 105-107.

⁵⁸¹ Si aggiunga che la voce *barbanicchi* proviene da un passo del *Decameron* (VIII, 9, 23; ed. cit., II, p. 989) citato poco dopo nel *CA* (*Z70*, p. 263) per dimostrare l'uso di «vocabuli nulla significanti per ischerzo», ma che sembra assumere accezione grottesca, se non oscena.

Tra gli elementi ‘comici’ del *CA* vanno di certo inclusi anche i contenuti. Si è già visto come il materiale ‘arguto’ inserito nel testo sia selezionato per la maggior parte per il suo contenuto divertente. Non sempre, s’intende, esso sfrutta «soggetti vili», come vorrebbe la definizione classica di commedia,⁵⁸² accolta anche da Tesauro,⁵⁸³ e anzi si costituisce spesso di versi ed episodi di uomini nobili e virtuosi; ma il criterio di selezione preferito è quello del momento comico o comunque faceto in senso urbano, ossia della parola (o del gesto) che suscita una risata o anche solo un segno di approvazione sul piano intellettuale.⁵⁸⁴ Basti solo ricordare, a proposito, l’indicazione data da Tesauro al fratello Carlo Antonio per scegliere alcune iscrizioni moderne di Roma da inserire nel *CA*: «che sieno brevi e non prolisse, né troppo serie».⁵⁸⁵ Ma ancora più significativo è il fatto che la teorica stessa delle argutezze, che sostanzia la parte più originale del *CA*, insista proprio sulla «fondamentale espressività ludica della metafora», basata sul gioco di inganno e disinganno a cui si è già fatto riferimento e a cui Zanardi ha dedicato uno studio specifico,⁵⁸⁶ e che al contempo gli elementi ridicoli e comici inseriti nel testo siano giustificati a livello teorico come «strumenti di formazione», come ha dimostrato con efficacia Monica Bisi.⁵⁸⁷ Un intreccio di *ludus* e insegnamento che non si concentra solo nella dialettica tra esempi e loro illustrazione, ma anche nella descrizione dei meccanismi in cui questi si attuano,⁵⁸⁸ e nelle indicazioni

⁵⁸² Così ARISTOTELE, *Poetica*, 5, 1449a33 (trad. di C. Gallavotti). Alla commedia secondo la definizione aristotelica sono dedicate da Tesauro alcune pagine del *Trattato de’ ridicoli* (Z70, pp. 583-595).

⁵⁸³ Cfr. la definizione data in Z70, p. 732: «*COMEDIE, son metafore rappresentanti azzioni dimestiche di gente bassa, per mezzo degli abiti, della voce et dell’azzione*».

⁵⁸⁴ Cfr. le considerazioni di DENISE ARICÒ, *Retorica barocca come comportamento: buona creanza e civil conversazione*, «Intersezioni», 1 (1981), pp. 317-349.

⁵⁸⁵ Lettera di Carlo Antonio Tesauro a Cassiano dal Pozzo del 10 marzo 1653, cit. (vd. *supra*, cap. I.1, fine). Corsivo mio.

⁵⁸⁶ ZANARDI, *Metafora e gioco*, cit. (la citazione proviene da p. 99). Sul legame della teoria di Tesauro con il gioco, è da vedere anche MARCO ARNAUDO, *Sul significato del giocoliere nel «Cannocchiale aristotelico» di Emanuele Tesauro*, «Studi secenteschi», L (2009), pp. 3-14 e BARBARA ZANDRINO, *Emanuele Tesauro: letteratura e gioco*, «Testo», 59 (gennaio-giugno 2010), pp. 53-73.

⁵⁸⁷ MONICA BISI, *Turpitudinis minime noxia: ridicoli figurati e figure ingegnose nel «Trattato de’ Ridicoli» di Emanuele Tesauro*, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell’ADI, Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Giulia Tellini, Ilaria Macera, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 583-591 (cito da p. 590).

⁵⁸⁸ Offre qualche spunto interessante a proposito, anche se con argomentazioni talvolta vaghe, ANDREA GAZZONI, *L’operazione e il repertorio: due categorie barocche tra retorica e commedia dell’arte*, «NeMLA Italian Studies», 38 (2016), pp. 100-127, in particolare pp. 103-105: «Tesauro ci offre precetti, istruzioni ed esempi perché noi stessi possiamo meglio comprendere ed esplicitare quell’ingegno operativo che, come un’energia, innerva tutti i campi del reale. [...] Ogni citazione è operazione, che non esclude ma anzi esalta il gioco di prestigio su quanto vi è di citabile. Ogni testo è testualità in movimento. L’artefice retorico, come un uomo di teatro, è tutto nelle sue operazioni e non può capitalizzare, a suo onore, altro che esse».

pratiche che a questi si accompagnano; nel dialogo strutturante, insomma, tra l'autore-guida e il lettore-spettatore attivo di cui si è già parlato.

In definitiva, se il *CA* non può essere di certo scambiato per una commedia propriamente intesa, per l'assenza di certi parametri che ne determinano il genere, può comunque essere utile indicare la sua caratteristica più originale (si potrebbe dire 'stilistica', se lo stile potesse essere con decisione scisso dai contenuti, in questo testo) usando la formula di 'commedia dell'apprendimento'.⁵⁸⁹ Al nodo apparentemente ossimorico di *docere* e *delectare*, centrale per la letteratura e la teoria del barocco,⁵⁹⁰ Tesauro trova una soluzione che si avvale di una modalità generale di tipo decettivo, ossia un trattato che insegna l'arte ma sorprendentemente lo fa in modo non serio, con tono gioviale e cordiale, così da sollecitare la partecipazione attiva del lettore. Come si è visto, il *CA* sembra proporre una trattazione secondo le libertà espressive permesse dalle forme miste dei suoi tempi, con probabile modello nei panegirici in prosa, per cui il lettore viene configurato come uno «spettator della eloquenza in un teatro» (Z70, p. 546), e in cui il piacere della lettura viene sempre legato alla necessità dell'apprendimento, conseguendo infine quella formazione 'intellettuale' e 'spirituale' che era già nei *desiderata* dei gesuiti, ma anche proponendo quella sistematicità non pedante prospettata dagli scienziati del Seicento.⁵⁹¹ L'insegnamento essenziale dell'opera potrebbe essere definito come una 'psicologia della retorica', se con psicologia si intende lo studio dell'animo umano e delle sue forme di funzionamento interno e di espressione. Solo riconducendo i meccanismi che regolano la produzione di argutezze in tutte le arti passibili di eloquenza alla loro radice umana, è possibile evitare lo scacco della falsità che tormentava i poeti e i critici con particolare insistenza proprio sul finire del Rinascimento:⁵⁹² ogni espressione ingegnosa, sospettata di malizia per la sua

⁵⁸⁹ Indicazioni utili a riguardo si leggono in GIOVANNA ZANLONGHI, *La tragedia tra ludus e festa. Rassegna dei nodi problematici delle teorie seicentesche sulla tragedia in Italia*, «Comunicazioni sociali», XV (1993), 2-3, pp. 157-240, in particolare alle pp. 223-233, che insistono sul legame tra il teatro cristiano di formazione spirituale, praticato dal giovane Tesauro gesuita, e la teorica della metafora nel *CA*.

⁵⁹⁰ Rimando ancora una volta all'ampia trattazione di MORPURGO-TAGLIABUE, *Aristotelismo e Barocco*, cit., in particolare il cap. 7.

⁵⁹¹ Sullo stile peculiarmente persuasivo dei trattatisti del Seicento, cfr. EZIO RAIMONDI, *Scienza e letteratura*, Torino, Einaudi, 1978 e Id., *Verso il realismo* [1969], in Id., *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi Sposi»*, Torino, Einaudi, 1974, 3-56. Si aggiunga anche ERALDO BELLINI, *Stili di pensiero nel Seicento italiano: Galileo, i Lincei, i Barberini*, Pisa, Edizioni ETS, 2009 e PASQUALE GUARAGNELLA, *L'arte di ben pensare. Stili del Seicento italiano*, Roma, Donzelli, 2015.

⁵⁹² Sulla questione, cfr. l'ultimo capitolo di FRARE, «*Per istraforo di prospettiva*», cit. (in particolare pp. 145-155), da cui occorre riprendere una citazione da sant'Agostino, utile per capire a quale tradizione Tesauro faccia riferimento: «se [le espressioni bibliche] sono celate nel velo della figura,

natura ambigua di allusione a un contenuto in parte tenuto nascosto, può essere individuata con chiarezza nella sua origine e nei meccanismi che l'hanno prodotta, grazie al 'cannocchiale' fornito da Tesauro. Reintegrare alla loro ragione naturale elementi della retorica⁵⁹³ in bilico tra difetto e bellezza è compito anche dello stile del *CA*, che tende sempre a risolversi in soluzioni di letteratura (vale a dire di bellezza espressiva), che rappresentino con precisione e al tempo stesso piacevole allusione i concetti, attraverso quel movimento del pensiero che tanto piacque a Vincenzo Padula. Sarebbe forse restrittivo definire questo 'stile di pensiero', come è stato fatto giustamente con alcuni dei più attenti prosatori del Seicento, perché la persuasione non è qui sollecitata con arti nascoste agli occhi del pubblico, sfruttate per presentare quadri eloquenti del reale, ma svelata con un accorto e sottile dialogo con il lettore, inserito in quella piacevole commedia dello spirito (nel senso di intelletto integrato con le facoltà più sensibili dell'anima) che apprende le tecniche più sofisticate ed efficaci della sua espressione, ma senza che la fatica scada nella stanchezza che porta alla forzatura, all'irrigidimento e all'inaridimento.⁵⁹⁴ Il *CA*

lo sono per esercitare l'interesse del pio ricercatore e perché non vi si passi sopra considerandole cose ovvie e a portata di mano. È vero che in altri passi noi troviamo le stesse cose presentate con parole chiare e in modo palese, ma quando noi le estraiamo dai loro nascondigli, è come se nella nostra conoscenza si rinnovassero, e, così rinnovate, procurano maggiore dolcezza. Per il fatto poi che tali cose vengono nascoste dall'oscurità, non è detto che vengano sottratte a chi le voglia apprendere, anzi le si inculca di più in quanto, essendo riposte nel segreto, le si fa desiderare con più ardore e, appunto perché desiderate, le si scopre con maggior godimento. Ad ogni modo, le parole che si usano sono vere, non false, poiché significano cose vere, non false: e noi intendiamo certamente affermare quello che esse significano. Le si dovrebbe ritenere menzogne se non le si intendesse dette per significare cose vere ma si pensasse che vi siano asserite delle falsità» (AGOSTINO, *Contro la menzogna*, 10.24; trago la traduzione dal portale digitale, url: <https://www.augustinus.it/> [ultima consultazione: 25/09/2021]). Cfr. Z70, p. 17: «essendo dell'umano genio amar ciò che ammira, et ammirar maggiormente la verità vestita che ignuda».

⁵⁹³ Spinta all'estremo dell'autonomia dei meccanismi letterari, questa idea sembra essere non dissimile da quella espressa in un pensiero di PAUL VALÉRY: «L'ancienne rhétorique regardait comme des ornements et artifices ces figures et ces relations que les raffinements successifs de la poésie ont fait enfin connaître comme l'essentiel de son objet; et que les progrès de l'analyse trouveront un jour comme effets de propriétés profondes, ou de ce qu'on pourrait nommer: *sensibilité formelle*» (*Tel quel* [1931], in Id., *Œuvres*, II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1960, p. 551).

⁵⁹⁴ FRARE, parlando della tragedia *Ermegildo*, osserva che il dramma di Tesauro si adegua alla contemporanea trasposizione del modello classico di tragedia in clima cristiano per il fatto peculiare, tra le altre cose, che l'«obiettivo non è tanto la catarsi da pietà a terrore, quanto la conversione degli spettatori; alla catarsi "emotiva" (almeno secondo l'interpretazione vulgata di Aristotele) si sostituisce una catarsi spirituale» (*Retorica e verità*, cit., p. 77). Si potrebbe similmente dire che nel *CA* si tenda a una 'catarsi' intellettuale del lettore, se la «conoscenza per i soggetti raffigurati» e il «piacere per l'esecuzione tecnica» prodotti dal processo di imitazione portano più che alla «correzione della passionalità di ciascun uomo» a una correzione delle opinioni, dunque all'apprendimento del vero (trago le indicazioni sul funzionamento della catarsi dal saggio di

è certo una macchina complessa e puntuale della conoscenza, come è stato messo in luce anche da recenti studi sulle radici dell'organizzazione del sapere nella realtà virtuale,⁵⁹⁵ forse un po' forzati, ma interessanti nel mostrare un carattere dell'opera ineliminabile e non trascurabile. Ma è ormai chiaro che si può valorizzare la sua condizione di opera essenziale del pensiero e della letteratura del Seicento mostrando piuttosto in funzione la sua capacità non comune di attuare con l'eloquenza una pittura del pensiero – e di un pensiero collettivo di una civiltà satura di sapere antico e fertilizzata da ondate di nuove proposte – che descrive con le parole e rende visibili cose alla mente nella loro complessità.⁵⁹⁶ Ma non una pittura che si accontenta di affrescare le stanze chiuse di una mente, quanto piuttosto gli scenari delle quinte mobili di un teatro, in cui il pubblico è invitato e talvolta sfidato a leggere e confrontare, a intervenire,⁵⁹⁷ apprendendo così i segreti di come costruire e di conseguenza interpretare lo spazio civile in cui è chiamato a vivere e soprattutto a

CARLO GALLAVOTTI, *Il piacere della mimesi catartica*, posto come appendice ad ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, cit., pp. 227-240: 239).

⁵⁹⁵ Tra gli studi recenti, si possono ricordare GUSTAVO SILVA SALDANHA e ROSALI FERNANDEZ DE SOUZA, *Teoria barroca da organização do conhecimento: Emanuele Tesauro e o espelho turvo das tensões entre epistemologia, metodologia e sociedade*, «Informação & Informação», XX (2017), 2, pp. 11-32 e GUSTAVO SILVA SALDANHA, NAIRA CHRISTOFOLETTI SILVEIRA, GIULIA CRIPPA, TATIANA DE ALMEIDA, *Who is Tesauro? The Man, Words and Things*, in *Challenge and Opportunities for Knowledge Organization in the Digital Age*, Proceedings of the Fifteenth International ISKO Conference, 9-11 July 2018, Porto, Portugal, ed. by Fernanda Ribeiro and Maria Elisa Cerveira, Baden-Baden, Ergon, 2018, pp. 483-489, suggestive ma carenti purtroppo di una solida base storico-critica. Interessante anche il recente contributo italiano di RAFFAELLA C. STRONGOLI, *Prodromi di una gnoseologia metaforica in Emanuele Tesauro*, in Ead., *Metafora e Pedagogia. Modelli educativo-didattici in prospettiva ecologica*, Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 28-31, che sembra tuttavia soffrire dello stesso problema. Le indicazioni di Umberto Eco a vedere nel *CA* un manuale per una semiosi continua sono state riprese di recente da KATHRIN ACKERMANN, *Cent mille milliards de métaphores: Il cannocchiale aristotelico d'Emanuele Tesauro comme plagiat par anticipation de l'Oulipo*, in *Contrainte et création*, ed. par Peter Kuon, Nicole Pelletier, Pierre Sauvanet, «Eidolon», 117 (2016), Bordeaux, Presses Universitaire, pp. 101-114.

⁵⁹⁶ Vale la pena ricordare a questo proposito un celebre pensiero di Pascal, già alluso in precedenza nel passo citato di Morris W. Croll, che sembra esprimere bene una convinzione comune a Tesauro: «L'eloquenza è una pittura del pensiero. E così coloro che dopo aver dipinto aggiungono altro, fanno un quadro invece di un ritratto». Interessante notare come il pensiero che lo precede tratti proprio dell'importanza che ha la ricerca delle cause, come quella perseguita da Tesauro, per una vera comprensione delle cose: «Tutte queste persone hanno visto gli effetti, ma non hanno visto le cause. Rispetto a quelli che hanno scoperto le cause, sono come chi ha solo gli occhi rispetto a quelli che hanno la mente. Infatti gli effetti sono sensibili, mentre le cause sono visibili solo alla mente. E per quanto tali effetti si vedano con la mente, pure codesta mente è, rispetto alla mente che vede le cause, ciò che sono i sensi corporei rispetto alla mente» (seguito l'edizione: BLAISE PASCAL, *Opere complete*, a cura di Maria Vita Romeo, Milano, Bompiani, 2020, pensieri 481 e 480, p. 2533).

⁵⁹⁷ Si potrebbe instaurare da qui un collegamento con le teorie contemporanee dell'ermeneutica, da Gadamer a Ricoeur, che rivalutano in termini positivi e filosofici la funzione della metafora e della retorica in generale per porre l'attenzione sull'attività interpretativa del lettore, alla ricerca della verità; danno qualche indicazione a proposito le note all'*Ermegildo*, ed. cit., p. 161 e BISI, *Il velo di Alceste*, cit., pp. 10-13. Ma cfr. anche ZANARDI, *Metafora e gioco*, cit., p. 25, nota 1.

convivere, dunque a comunicare. Perché retorico è sì il discorso di cui è costituito il mondo barocco, e il *CA* ci fornisce la chiave per vederlo e comprenderlo come tale; ma percorrendo fino in fondo il percorso pensato da Tesauro, che è percorso di alta formazione, è non meno corretto concludere che «barocco è il mondo», secondo una celebre provocazione di Gadda,⁵⁹⁸ e il *CA* ne percepisce e ne ritrae la «baroccaggine», consegnando al lettore «desideroso»⁵⁹⁹ un modo «vivamente espressivo, et perciò dilettevole»⁶⁰⁰ di esservi guidato attraverso.

⁵⁹⁸ [CARLO EMILIO GADDA], *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore* [1963], in Id., *La cognizione del dolore*, Edizione critica commentata con un'appendice di frammenti inediti a cura di Emilio Manzotti, Torino, Einaudi, 1987, pp. 479-493: 481-482.

⁵⁹⁹ Riprendo il primo appello al lettore del *CA* (*Z70*, p. 2), già segnalato per la significativa modifica di «savio» (in *S54*) con «desideroso».

⁶⁰⁰ Dalla definizione di discorso figurato fornita nella *FM*, p. 254: «tu non significhi [...] col proprio vocabolo, ma con un vocabolo figurato e finto dal tuo intelletto; ma vivamente espressivo, et perciò dilettevole».

CONCLUSIONI

Dopo un percorso lungo e complesso come quello proposto, trarre delle conclusioni sembra doveroso, anche se l'abbondanza degli spunti e delle nuove proposte critiche pare eccedere i limiti che un sommario richiederebbe. L'intento di questo lavoro era quello di fornire per la prima volta uno studio integrale sul *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro, vale a dire strumenti sufficienti al lettore contemporaneo e allo specialista per affrontare una lettura fruttuosa di un testo complesso ma fondamentale della letteratura europea, ancora noto ai più per brani estrapolati dal contesto e pregiudizi spesso inesatti. Ripercorrere brevemente le principali acquisizioni conseguite può essere dunque utile per verificare se l'intento è stato poi rispettato.

Il trattato di Tesauro è nato dopo un lungo periodo di preparazione artistica e culturale del suo autore, perciò si è fornita una ricostruzione aggiornata del retroterra in cui esso deve essere collocato, proponendo le ipotesi più probabili circa i tempi di composizione e revisione delle varie edizioni dell'opera. Delineata la storia esterna del testo, si sono forniti elementi finora trascurati sulla sua storia interna, individuando e discutendo le modifiche effettuate dall'autore tra il 1654, data di uscita della prima edizione, fino al 1670, quando fu pubblicata l'edizione definitiva. È emerso un lavoro autoriale di riordino e accrescimento della struttura generale del libro che conferma, dal punto di vista filologico, l'attenzione con cui Tesauro ha voluto dare forma alla sua opera più importante. Anche a livello di minimi interventi sul testo, si è potuto verificare come con il tempo l'autore abbia affinato il sistema e la terminologia impiegati nel suo trattato, ma anche come ne abbia levigato la veste linguistica ed espressiva, trattandolo alla stregua di un'opera letteraria. Proponendo poi un'analisi comparata della struttura dei capitoli, si è potuto far notare per la prima volta l'architettura bipartita del libro, più attenta di quella dei trattati coevi sulle arguzie, organizzata in una struttura asimmetrica che rispetta una sequenzialità logica ben precisa. L'avvio di questa struttura è stato ricondotto al genere del panegirico in prosa, frequentato da Tesauro nella sua giovinezza; lo sviluppo riprende invece, almeno a livello di progetto generale, il genere del trattato aristotelico, ma reinventato con libertà, seguendo il principio

dell'accumulo e variazione, di cui si trovano esempi appropriati in Marino. Si può dire, dunque, che l'impianto didascalico dell'opera venga così stemperato con una soluzione 'pellegrina' e quindi piacevole a livello di sviluppo dell'intreccio.

Importanti novità emergono poi dal secondo capitolo. Dato il peculiare alternarsi di materiali di riporto e di interventi diretti da parte dell'autore, si sono applicati a questo testo i risultati più significativi della critica dell'imitazione letteraria e degli intertesti, guardando in particolare ai modelli costituiti dalle ricerche recenti su Marino e sulla letteratura barocca di area iberica. In questo modo è stato possibile avere a disposizione indicazioni utili a una corretta individuazione delle fonti e dei meccanismi compositivi sfruttati da Tesauro, partendo dalle indicazioni sulla realizzazione di repertori eruditi fino alla ricostruzione delle biblioteche che potevano essere state sfruttate dall'autore. Da qui si è avanzata un'ipotesi di lettura originale, ma che si spera tuttavia aderente alle indicazioni dell'autore e utile per un corretto approccio al testo: l'idea che il materiale di riporto e le descrizioni si organizzino attorno a due 'voci' principali che ravvivano l'impianto a trattato dell'opera, ossia quella di Aristotele e quella dell'autore, che fanno da guida al lettore. Aristotele conserva una posizione privilegiata di referente per tutta la lunghezza del testo, fin dal titolo, ma la sua rappresentazione nel libro, attraverso citazioni e allusioni che vengono commentate ed estrapolate dall'autore, è quella di una guida, che lascia però spazio al guidato, in questo caso l'autore insieme al lettore, di interpretare il suo insegnamento in modo attivo e non remissivo. Questo modello che si potrebbe definire 'ermeneutico', presentato come filo trasversale di tutto il trattato, viene poi trasferito e richiede di essere applicato al dialogo ricorrente che l'autore intrattiene con il suo lettore, vera e propria cifra letteraria dell'opera. Per questa via Tesauro consegue un modo ingegnoso, debitore con ogni probabilità della cultura del coinvolgimento e dello spettacolo in cui egli si forma e vive, di presentare in azione il meccanismo delle argutezze che sta indagando, fondato sulla partecipazione attiva del fruitore all'interpretazione dei significati allusi e sulla creazione di un clima cordiale da conversazione civile.

Questa messa in atto consapevole dei meccanismi retorici si coglie anche indagando lo stile dell'opera. Data la varietà che si riscontra, le difficoltà a proporre una descrizione dei fenomeni stilistici sono evidenti. Per questo si sono riscontrate le indicazioni di alcuni critici nell'individuare zone di più alta e di più bassa poeticità (o almeno letterarietà) della scrittura, descrivendone i caratteri principali. A questa presentazione del testo come composito di elementi stilistici differenti, ma che si possono far rientrare sotto la categoria

tradizionale della convenienza alla materia descritta, si è aggiunta anche una discussione più ampia sulla composizione retorica, particolarmente elaborata. È emerso, effettuando prelievi mirati dal testo, che la ripetizione e in generale il principio della dualità è dominante per tutto il libro, come prevedibile nelle opere barocche, connotando però questa dualità non semplicemente come opposizione di elementi inconciliabili, ma spesso come invito a un movimento del pensiero, di avvio del ragionamento, attraverso spostamento progressivi dei significati: anche questo sembra concorrere, con la struttura a guida del libro, a sollecitare il lettore all'apprendimento. La nota dialettica tra simulazione e dissimulazione, che si nasconde nell'essenza dei meccanismi della figuratività e in particolare della metafora, è dunque rintracciata come elemento chiave che regola alcune scelte retoriche di Tesauro, soprattutto nelle zone più curate dal punto di vista letterario. Particolare spazio è stato dedicato alla figura metaforica detta 'di decezione' (cioè di disinganno), perché sembra essere quella più aderente al meccanismo cognitivo e psicologico svelato nel trattato, a cui si possono ricondurre molti degli espedienti figurativi della scrittura tesauriana di incerta classificazione, che indicano in generale una progressiva precisazione del pensiero.

Il *Cannocchiale* appare infine come un prodotto caratteristico del clima barocco in cui prende forma, ma dimostra una capacità di mettere in forma i suoi contenuti tesa a superare l'ostacolo dell'oscurità dei concetti o della falsità delle sottigliezze acute che animavano le discussioni poetiche del pieno Seicento. Proponendo uno scioglimento felice delle difficoltà concettuali individuate in apertura, il trattato può così sviluppare una sorta di 'commedia' dell'apprendimento, di cui il lettore è chiamato a essere spettatore attivo e partecipante: in altre parole, può imparare senza annoiarsi quella sorta di psicologia della retorica propugnata da Tesuro, così legata al sapere tradizionale e al tempo stesso così originale, che serve come guida al mondo sommerso della cultura moderna e dei suoi prodotti più illustri, in letteratura come nelle altre arti, ma anche una guida del vivere civile, ricostruendo quella connessione tra figure e movimenti dell'animo umano, dai sensi alla più alta facoltà dell'intelletto, l'ingegno, che del *Cannocchiale* costituiscono il cuore concettuale e formale. Questi, in definitiva, sembrano essere i principali elementi non effimeri che il libro più importante di Tesauro offre ancora oggi al lettore attento. Spetta ora alla critica specialistica sfogliarne nuovamente le ricche pagine, alla ricerca di indicazioni utili alla valorizzazione di opere ancora lontane del Seicento, alla riscoperta delle doti da scrittore, e di scrittore non secondario, di Tesauro, al ritrovamento inaspettato di problemi ancora cocenti nelle più essenziali discussioni in seno alle cosiddette scienze umane.

Come già nella Prefazione generale, non sarà inopportuno proporre come chiusura un pensiero guida, che si crede significativo per accompagnare lungo il tratto che va dal congedo da questo studio al confronto diretto con il testo del *Cannocchiale aristotelico*. Si tratta di un monito sulla vera natura della retorica formulato da Gian Piero Maragoni, noto studioso del Seicento, che rende con stile affabile una convinzione non dissimile da quella che sembra guidare Tesauro nella scrittura della sua opera maggiore:

la retorica non si costituisce già – né mai dovrebbe essere stimata e sfruttata – come uno strumentario per dar corpo all'aria fritta o per riformulare ornatamente i più vacui e pestiferi truismi, bensì, di converso, come una macchina per produrre e organizzare il pensiero, anzitutto orientando il percepire e guidando il riflettere, col risultato di rinvenire, strutturare e connettere le idee.⁶⁰¹

⁶⁰¹ GIAN PIERO MARAGONI, *Traité des arbres et arbustes* [...], Verona, [stampa: Cierre grafica], 2019, p. 11.

APPENDICE

SAGGIO DI TRASCRIZIONE E COMMENTO DEL TESTO

Si presenta ora un'appendice in cui si mettono in pratica le indicazioni date nelle pagine precedenti circa lo studio del testo. Del capitolo VII del *CA*, il *Trattato della metafora*, che costituisce il cuore di tutta l'opera, ho scelto di trascrivere e commentare l'ultima tipologia trattata, tra quelle di metafore semplici, ossia la metafora di decezione (Z70, pp. 460-481). Scelta dettata dall'insistenza con cui nel cap. III ho richiamato questa figura e soprattutto il processo psicologico (nello specifico cognitivo) che essa mette in moto. I criteri seguiti per la trascrizione del testo sono gli stessi esplicitati nella nota che precede il cap. I; si aggiungono solo i numeri di pagina di Z70, posti in grassetto e tra parentesi quadre. Sul commento, che si richiama al testo attraverso i numeri di riga, si danno invece alcune indicazioni più specifiche.

I classici greci e latini sono citati secondo le edizioni e le sigle del *Thesaurus linguae Graecae* e il *Thesaurus linguae Latinae*.⁶⁰² In generale, si è ampiamente sfruttato l'indice preparato da Vottero (vd. *supra*, Premessa al cap. II). Le traduzioni provengono in prevalenza dalle edizioni più complete e diffuse, come quelle dei «Classici Latini» e dei «Classici Greci» della UTET, dei «Millenni» Einaudi (per *Antologia Palatina*, Columella, Plauto, Plinio il Vecchio), del «Pensiero Occidentale» Bompiani (per Aristotele, Diogene Laerzio, i *Moralia* di Plutarco); con l'avvertenza che si è modificata la traduzione per adeguarla alla versione presente nel *CA*. Non si sono segnalati di volta in volta i nomi dei traduttori.

Per i libri della *Bibbia* e del *Vangelo* si sono usate le sigle e il testo della *Vulgata Clementina*, in uso ai tempi di Tesauro (edizione di riferimento: *Biblia sacra, vulgatae editionis, iuxta PP. Clementis VIII decretum*, nova editio, Gianfranco Nolli curante, A. Vaccari S.J. praefante, Romae, Officium Libri

⁶⁰² Per gli autori in lingua greca, cfr. *A Greek-English Lexicon*, compiled by Henry George Liddell and Robert Scott, revised and augmented throughout by sir Henry Stuart Jones, with the assistance of Roderick McKenzie, and with the cooperation of many scholars, With a revised supplement, Oxford, Clarendon Press, 1996, in rete, url: <http://stephanus.tlg.uci.edu/lsg/> [ultima consultazione: 25/09/2021]. Per gli autori in lingua latina, cfr. *Thesaurus linguae Latinae*, Editus iussu et auctoritate consilii ab academiis societatibusque diversarum nationum electi, Berlin, De Gruiter, 9 voll. + vari supplementi, in rete, url: <https://thesaurus.badw.de/> [ultima consultazione: 25/09/2021].

Catholici / Catholic Book Agency, 1955, 4 voll.);⁶⁰³ per la traduzione italiana si è seguita la versione storica di Antonio Martini, ritoccandola quando ritenuto opportuno.

I Padri della Chiesa sono citati usando le canoniche *Patrologia Latina* (Paris, 1841-1864, 221 voll.) e *Patrologia Graeca* (Paris, 1856-1866, 161 voll.) di Jean Paul Migne, indicate con le sigle *PL* e *PG*, seguite dal numero romano del volume e da quello arabo della pagina. L'opera di san Tommaso d'Aquino è citata secondo l'*Editio Leonina* (*Sancti Thomae de Aquino Opera omnia iussu Leonis XIII P. M. edita*), aggiornata e pubblicata in formato elettronico da Enrique Alarcón⁶⁰⁴ (*Corpus Thomisticum. Subsidia studii ab Enrique Alarcón collecta et edita Pompaelone ad Universitatis Studiorum Navarrensis aedes ab A.D. MM*).

Le traduzioni latine di Aristotele seguite da Tesouro sono quelle segnalate *supra*, cap. II.2, del Paccius (*Poetica*), del Trapezuntius (*Rhetorica*), del Felicianus (*Ethica*). I casi di difformità sono stati segnalati caso per caso. Le traduzioni italiane seguite nel commento sono quelle edite dalla casa editrice Bompiani, tranne nel caso della *Retorica*, dove ho preferito la recente edizione di Cristina Viano (vd. *infra*, Bibliografia).

Per spiegare il significato di parole o espressioni desuete si è sfruttato di preferenza il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (sigla: CRUSCA), usato da Tesouro (vd. *supra*, cap. I.2), segnalando l'edizione in cui la parola compare per la prima volta con la data di pubblicazione, ma senza segnalare il numero di pagina. Per i termini più rari si è fatto ricorso al *GDLI*, o ad altri dizionari più specifici segnalati di volta in volta. Talvolta si è fatto ricorso al Tommaseo-Bellini (sigla: T-B): *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Dalla Società L'Unione Tipografico-Editrice, 1861-1879, 4 voll.⁶⁰⁵ Per il lessico latino si è sfruttato di preferenza il celebre CALEPINO (cito dall'edizione: *Ambrosii Calepini Dictionarium octolingue*, Coloniae Allobrogum, Sumptibus Caldorianae Societatis, 1609, 2 voll.), segnalato da Tesouro (*ALM*, p. 18) e presente nella sua biblioteca (cfr. MAGGI, *La biblioteca*, cit., items 30-31).

Le note dell'autore sono state inserite sopra il commento, conservando la numerazione di Z70.

⁶⁰³ Versione in rete, url: <http://vulsearch.sourceforge.net/html/> [ultima consultazione: 25/09/2021].

⁶⁰⁴ Url: <https://www.corpusthomisticum.org/> [ultima consultazione: 25/09/2021].

⁶⁰⁵ In formato elettronico, url: <http://www.tommaseobellini.it> [ultima consultazione: 25/09/2021].

METAFORA OTTAVA

di decezzione

5

L'ultima dunque delle *figure ingeniose* dicemmo essere la DECEZZIONE, o sia l'INASPETTATO, di cui, benché assai chiaro abbiam parlato più sopra, traendone così la essenza come gli esempli dal nostro autore,²²⁵ qui nondimeno, come delle altre ho fatto, verrotti più partitamente accennando le
10 *spezje* et le *maniere* di adoperarla.

Egli è dunque una segreta et innata delizia dell'intelletto umano l'avvedersi di essere stato *scherzevolmente ingannato*: però che quel trapasso dall'inganno al disinganno è una maniera d'imparamento²²⁶ per via non aspettata, et perciò piacevolissima. Questo piacer tu sperimenti nel vederti sorpreso da' giocolieri,
15 che gabbano la tua credenza con la destrezza della mano: onde tu ridi del tuo inganno dapoi che l'hai conosciuto, avendo tu insperatamente appresa quella sperienza che non sapevi. Altramenti, poiché molte fiata tu l'hai veduta, più non t'inganna, et perciò più non ne senti diletto et non ne ridi. Di questa natura son tutti gli *scherzi giocosi* et le burle innocentemente nocevoli che nelle
20 conversazioni civili si van per gabbo facendo l'uno all'altro alla sproveduta.

²²⁵ Ar. 3 *Rhet.* c. 11: *Sunt autem urbanitates etiam per translationem ex deceptione* [«Si hanno dei motti urbani anche per mezzo della metafora sorta da un inganno». ARISTOTELE, *Rh.* III 11, 1412a19-20. Cfr. Z70, p. 294, nota 151].

²²⁶ *Ibid.*: *Manifestum est quod didicit, quia contra opinabatur* [«È evidente ciò che si è imparato, perché se ne aveva opinione contraria». Ivi, 1412a19-21. Cfr. Z70, p. 459, nota 224].

1-2. METAFORA... *decezzione*: manca in S54. □ 7. *assai... sopra*: vd. Z70, pp. 294-297. □ 16-17. *insperatamente... sapevi*: si notino le corrispondenze sonore tra i termini di questa frase (*insPERAtamente, apPRESA, SPERienzA, SAPEvi*), quasi a creare una connessione audio-visiva, oltre che concettuale, tra i termini di un unico processo di apprendimento. □ 16. *insperatamente*: «inaspettatamente» (GDL). □ 18. *giocolieri*: sul valore da attribuire al termine (che è 'illusionista'), cfr. ARNAUDO, *Sul significato del giocoliere*, cit. □ 19. *innocentemente nocevoli*: ossimoro che allude però a una correzione di senso del secondo termine, ossia uno smorzamento della violenza (vd. *supra*, cap. III.2). □ 20. *gabbo*: «burla, beffe, giuoco, scherzo» (CRUSCA 1612).

Però che, se per gioco viene alcun percosso così di furto che non conosca la mano, o se col sottrarre altrui destramente lo scanno di sotto il fai senza suo danno improvidamente cader riverso, ognun ne ride e gode: perciò che ad un tempo si conosce l'ingegno dell'ingannatore et l'ingannato ride di sé medesimo, il qual, credendosi sedere, si trova in terra, imparando a starsi più
 25 attento et avveduto. Questi scherzi adunque, dove non passino da' limiti della civiltà a quegli della villania con alcun atto nocevole o noievole | [461] al compagno, tutte son DECEZZIONI IN FATTO o *facezie urbane*, appartenenti a quella giocosa et gioconda virtù morale che il nostro autore chiamò
 30 *eutrapelia*,²²⁷ cioè versabilità d'intelletto, adattantesi al genio di coloro con cui lietamente conversa et passa il tempo. Or, alla medesima virtù si appartiene questa figura delle *parole argute* et *motti falsi* che noi chiamiam DECEZZIONE. Però ch'ella è un piacevole et ingenuo gabbamento, che nel principio della periodo facendoti aspettare un concetto, va parare improvvisamente in un altro,
 35 e ti sorprende. Due sono adunque le *generalì differenze* di questa figura: l'una in *fatti*, che noi propriamente chiamammo FACEZIA, l'altra in *parole*, che chiamar possiamo DICACITÀ, di cui parliamo al presente, riserbandoci l'altra ad altro luogo più opportuno.

Dunque alla categoria della SOSTANZA riduco quella *decezzion* di
 40 Cleofonte, dal nostro autor giudicata una freddura violatrice del decoro dell'orazione: *Et tu venerabilis et divina FICUS*; dove quegli aggettivi grandi

²²⁷ Ar. 4 *Ethic.* cap. 8 [EN IV 8, 1127b33-1128b4; cfr. anche il commento].

20. *alla sprovveduta*: «alla sprovvista» (CRUSCA 1691). □ 21. *di furto*: «furtivamente, nascosamente, con inganno. Lat. *furtim*» (CRUSCA 1612; già in Boccaccio). □ 22. *scanno*: «seggio, panca da sedere. Lat. *scannum*» (CRUSCA 1612). □ 34. *noievole*: «fastidioso» (CRUSCA 1612). □ 37. *eutrapelia*: «urbanità». Cfr. ARISTOTELE, EN II 7, 1108a23-24: «Riguardo, invece, al piacere proprio dei divertimenti, chi si trova nel giusto mezzo è simpatico [εὐτραπέλος] e il corrispettivo stato abituale è la simpatia [εὐτραπελία]»; cfr. anche ivi, IV 8, 1128a9-10. Importante per Tesoro è anche la trattazione in TOMMASO, *Summ. Theol.*, II^a-II^ae, q. 168, a. 2 («utrum possit esse aliqua virtus circa actiones ludii»), ricordata da PEREGRINI, *Delle acutezze*, p. 45. Il concetto è già in Z70, p. 52 e 503. Sulle facezie urbane, cfr. FM, lib. XIII, in particolare pp. 254-255. □ 35. *le generalì differenze*: cfr. Z70, p. 5 e FM, pp. 255-270. □ 36. FACEZIA: cfr. FM, pp. 268-269, ma già Z70, pp. 23-26.

facevanti aspettare un sostantivo grande et divino, ma udendone poscia per mero vezzo seguire un ignobile et basso, piacevolmente ti muovi a ridere. Tal che tanta è la grazia dell'*inaspettato*, che ancor le sciocchezze indecenti
 45 dell'orazione, quando studiosamente sian poste per gabbar l'intelletto di chi ci ascolta, divengono grazie, et le *freddure* si fan *figure*. Similmente di qui ricevono il garbo quelle ridicole laudi che diè Augusto al suo Mecenate: *Vale margaritum Tiberinum, Cilneorum smaragde, iaspis figulorum*. Di qui l'acutezza di quel motto di Agide che trafisse tutto un popolo; però che, venendoli mostrate le belle et
 50 ornate mura della superba Corinto, disse: *Quinam sunt hæc mœnia inhabitantes MULIERES*. Et quel di Marziale sopra la vigna di Coràmo: *Centum Coramus amphoras AQUÆ fecit*. Et con questa figura fu motteggiato un figliuol prodigo: *Hic omnia sua distribuit pauperibus MERETRICULIS*.

Dalla QUANTITÀ, fu quel motteggio di Caligula vittorioso in una lettera
 55 laureata a' procuratori delle pubbliche solennità: *Parate quam maximum triumphum, quam MINIMO SUMPTU*. Della qual figura più che di niun'altra diletatosi, avendo distribuiti a' soldati per liberal donativo alcuni pochi denarucci, disse loro: | [462] *Abite iam læti, et LOCUPLETES*. Così, di colui che avea divorato un grandissimo patrimonio fu detto: *Hic in hæreditate sua*
 60 *reliquis magnum NIHIL*. Et Marziale, avendoci descritto quell'avarissimo

41. *Et tu...* *FIGUS*: «E tu, antica e onorevole pianta di FICO» (ARISTOTELE, *Rb.* III 7, 1408a16; passo leggermente modificato). Cfr. Z70, p. 295. □ 61. *freddure si fan figure*: la conversione delle *FreddURE* in *FigURE*, tramite inserimento di un elemento ingegnoso, è già significata dalla ripresa del gruppo sonoro. □ 47-48. *Vale...* *Figulorum*: «Addio perla del Tevere, smeraldo della famiglia Cilnia, diaspro dei vasai» (MACROBIO, *Sat.* II, 4, 12). Si è emendato il *Cirneorum* di Z70 con il *Cilneorum* di S54 (*Cineorum* in B63), perché più aderente al testo antico di Macrobio citato: la famiglia Cilnia era quella da cui discendeva Mecenate. Cfr. Z70, pp. 293-294, 296, 368. □ 50-51. *Quinam...* *MULIERES*: «Quali DONNE abitano queste mura?» (PLUTARCO, *Mor.* 215D-E, *Ap. Lac.*, Agis 6). □ 51-52. *Centum... fecit*: «Coramo ha riempito cento anfore D'ACQUA» (MARZIALE, IX, 98, 3). Cfr. Z70, p. 295. □ 53. *Hic...* *MERETRICULIS*: «Distribuisce tutti i suoi beni alle povere PROSTITUTE». Riprende forse il «meretriculis munerandis» di PLAUTO (*Truc.* 309-310). □ 55-56. *lettera laureata*: «lettera ornata di foglie di alloro che il vincitore spediva al Senato romano per annunciargli la vittoria» (GDL). □ 55-56. *Parate...* *SUMPTU*: «Preparate un trionfo tanto grande con tanta MINIMA SPESA» (SVETONIO, *Cal.* 47; *maximum* è aggiunta di Tesauro). □ 58. *Abite...* *LOCUPLETES*: «Andate ora contenti, e arricchiti» (ivi, 46, 1). □ 58. *Abite...* *LOCUPLETES*: «Andate ora contenti, e arricchiti» (ivi, 46, 1).

ostentator di sue ricchezze che, tenuta tutta la fiera patteggiando ora grandi vasi ingemmati, or tavole di Alabastro, or lettiere di cipresso, alla fine se ne andò con due bicchieretti di terra sotto la toga compri a un quattrino.

Dalle QUALITÀ sensibili, il ciciliano caduto in mare, facetamente pavoneggiandosi al compagno, disse: *Vides ut ornatus sim vestimentis UVIDIS*; dove l'altro aspettava *SERICIS*. Et l'encomio di quella sposa: *Oculo quidem lusca est, et aliquantulum bucculenta; sed caeteris partibus DEFORMISSIMA*; dove quell'avversativa *sed* ti faceva aspettare: *caeteris partibus PULCHERRIMA*. Dalle QUALITÀ MORALI, argutamente gli Spartani risposero all'ateniese che gli chiamava ignorantissimi sopra tutti i mortali: *Sane omnium indoctissimi sumus, qui a vobis Atheniensibus nihil didicimus MALI*. Et il vecchio comico: *Spero tibi eventuram hoc anno maximam messem MALI*. Et Isocrate chiamò il principato: *Principium omnium MALORUM*, parendo voler dire *DIGNITATUM*. Et Marziale:

75

*Cui legisse satis non est epigrammata centum,
nil illis satis est, Caeciliane, MALI.*

59-60. *Hic...* *NIHIL*: «Qui nella sua eredità non è rimasto un bel NIENTE». Non ho trovato riferimenti. □ 61. *Marziale...* *quattrino*: cfr. MARZIALE, IX, 59. Si noti l'uso di un lessico deformato (*avarissimo, bicchieretti, compri, quattrino*) che accresce la patina comica della scena descritta. □ 61. *tenuta tutta la fiera patteggiando*: 'cercando di trattare per tutta la fiera' (cfr. CRUSCA 1612: «Tener mercato. Trattare di comperare, o di vendere»). □ 65. *Vides...* *UVIDIS*: «Ma vedi come sono agghindato, con gli abiti FRADICI» (PLAUTO, *Rud.* 637). *Serici* significa «di seta». □ 66-68. *Oculo...* *DEFORMISSIMA*: «Ha un occhio guercio, ed è alquanto paffuta, ma nelle altre parti è ASSAI DEFORME». Non ho trovato riferimenti. *Pulcherrima* significa «bellissima». □ 70-71. *Sane...* *MALI*: «Sicuramente siamo ignoranti su tutto, noi che non abbiamo imparato da voi ateniesi nulla di male» (PLUTARCO, *Mor.* 217C, *Ap. Lac.*, Antalc. 2). □ 71-72. *Spero...* *MALI*: «Spero per te che quest'anno raccoglierai una gran messe DI DOLORE» (PLAUTO, *Rud.* 637). Cfr. Z70, p. 295. □ 73. *Principium...* *MALORUM*: «Principio di ogni MALE» (da ARISTOTELE, *Rh.* III 11, 1412b5-7). Cfr. Z70, p. 295. □ 76-77. *Cui...* *MALI*: «Se c'è un lettore per cui cento epigrammi non bastano, per costui, o siciliano, non c'è MALE che basti» (MARZIALE, I, 118). *Caeciliane* è la lezione a testo nel *Corpus omnium veterum poetarum Latinorum* [vd. *supra*, cap. II.1], II, p. 373. □ 79. *ridetto*: 'raccontato' (CRUSCA 1612). In realtà è la prima volta che compare questa citazione.

Di questa specie fu il motto già ridetto di Annibale ad Antioco, che gli avea
 80 fatto vedere il suo esercito di belle et ricche armature fornito: *Satis mihi videntur
 ad compescendam Romanorum AVARITIAM*. Et quel di Marziale: *Non vitiosus
 homo es, Zoile, sed VITIUM*. Et il bravo parasito di Plauto: *Patres, avos, proavos,
 abavos, atavos, tritavos meos, non quisquam poterat vincere EDACITATE*. Et Crasso
 il faceto apresso Cicerone: *Verum si placet, quoniam hæc satis spero vobis quidem certe*
 85 *maioribus natu MOLESTA ET PUTIDA videri: ad reliqua aliquanto ODIOSIORA
 pergamus*.

Dalle RELAZIONI, Cicerone: *Nisi inimicitia mihi essent cum istius mulieris
 VIRO*, volendo dir *FRATRE*. Et le similitudini che ingannano l'opinion di chi
 ascolta; come quella di Timone il maledico in dispregio di Platone: *Dux ille*
 90 *Plato, cuius ab ore melos manabat, quale lepida modulantur voce CICADÆ*; dove tu |
 [463] aspettavi un canto di cigno. Et altre similitudini basse in materia grave,
 come quella familiare di Augusto: *Citius confectum est prælium quam
 COQUUNTUR ASPARAGI*. Ma più piacevoli son quelle simiglianze che,
 parendo caminar per un verso, finiscono in un altro. Come quello: *Costui è*

80-81. *Satis...* *AVARITIAM*: «Mi sembra sufficiente per schiacciare L'AVIDITÀ dei Romani» (cfr. GELLIO, V, 5 e MACROBIO, *Sat.* II, 2, 1-3). □ 81-82. *Non...* *VITIUM*: «Non sei, o Zoilo, un uomo vizioso, ma IL VIZIO STESSO» (MARZIALE, XI, 92, 2). □ 82-83. *Patres...* *EDACITATE*: «Mio padre, il nonno, il bisnonno, il trisnonno, il quadrisonno, il quinquisonno, non esisteva chi potesse superarli in voracità» (PLAUTO, *Pers.* 57 e 59). □ 84-86. *Verum...* *pergamus*: «Invece, se vi fa piacere, poiché credo che questi argomenti vi risultino ABBASTANZA MOLESTI, passeremo a quelli rimanenti, di gran lunga PIÙ ODIOSI» (CICERONE, *De orat.* III, 51; il testo ciceroniano suona propriamente: «quidem certe maioribus molesta et putrida videri»). Cfr. Z70, p. 295. □ 87-88. *Nisi...* *VIRO*: «Se non intercorresse una certa inimicizia tra me e il MARITO di questa donna» (CICERONE, *Cael.* 13, 32; passo semplificato). Cicerone stesso esplicita la decezione, aggiungendo subito dopo: «Volevo dire fratello: faccio sempre questo errore». La maliziosa insinuazione si basa sulle maldicenze che correvano sui rapporti incestuosi di Clodia, la donna, con il fratello. Cfr. Z70, p. 297. □ 89-90. *Dux...* *CICADÆ*: «Quella guida di Platone, dalla cui bocca elargiva melodie come se fossero intonate con la voce deliziosa della CICALA» (DIOGENE LAERZIO, III, 7). □ 92-93. *Citius...* *ASPARAGI*: «Si è conclusa più in fretta la battaglia di quanto ci mettono A CUOCERE GLI ASPARAGI» (SVETONIO, *Aug.* 87, 1). □ 92. *familiare*: «quando suona biasimo ha varii sensi: o di non riverente, anzi insolente; o di non dignitoso, anzi triviale; o di non verecondo, anzi sguajato e sfacciato» (I-B). □ 94-96. *Costui...* *MONOCOLO*: si tratta di difetti dei celebri condottieri ben noti agli storici. Plutarco ricorda che il collo di Alessandro era dalla nascita leggermente piegato verso sinistra, probabilmente per una malformazione alle spalle (cfr. PLUTARCO, *Alex.* 4, 2). Annibale perse invece un occhio durante l'attraversamento delle paludi d'Arno (cfr. POLIBIO, III, 79, 12). □ 96. *riverso*: qui «opposizione, obiezione», ma con allusione al senso proprio: «manrovescio» (GDLI).

95 *simile ad Alessandro Magno NELLE SPALLE; Colui è un altro Annibale MONOCOLO. Et di questo genere fu il riverso che diede Agamennone a Pirro apresso Seneca: Et ex Achille genite, SED NONDUM VIRO. Et Caligula chiamava la vecchia Livia sua proavola: Ulysem STOLATUM.*

Dalle AZZIONI FISICHE, lodatissimo fu da Demetrio Falereo quel motto
100 del ciclope di Omero al misero Ulisse: *Egregium tibi munus facio, ut te postremum COMEDAM.* Non aspettava Ulisse (dice egli) un tal presente. Scherzevole parimente è quel dello scudiere al Capitan Spavento di Plauto, dapoi di aver esaggerato con magnifiche menzogne le imprese di lui: *Istuc quidem edepol nihil est, præ ut alia dicam, quæ tu NUNQUAM FECERIS.* Dalle AZZIONI
105 MORALI, arguto fu quel di Demarato in laude di un sonator della lira: *Hic sane non male mihi videtur DELIRARE.* Et Svetonio chiama *detto notabile* quel di Domiziano sopra Mezio, giovine affettatuzzo e vanarello: *Vellem tam pulcher esse quam Metius SIBI VIDETUR.*

97. *Et...* VIRO: «Nato sì da Achille, ma da un Achille NON ANCORA UOMO» (SENECA, *Tro.* 343; il testo originario ha *nate* in luogo di *genite*). □ 98. *Ulysem STOLATUM*: «Ulisse TRAVESTITO» (SVETONIO, *Cal.* 23, 2). Nell'*Odissea*, Ulisse giunge a Itaca travestito da vecchio mendicante. Cfr. Z70, p. 52. □ 100-101. *Egregium...* COMEDAM: «Ti faccio un grande dono: ti MANGERÒ per ultimo» (da OMERO, *Od.* IX, 369-370, riportato in DEMETRIO, *Eloc.* 152). La trad. lat. è quella di Pietro Vettori, che si può leggere in F. PANIGAROLA, *Il predicatore*, Venezia, Giunti, Ciotti e compagni, 1609, parte II, p. 499. La frase continua: «non enim expectabat tale munus, aut Ulysses, aut qui legit». Il passo di Demetrio è infatti dedicato alla sorpresa suscitata dalle espressioni *ab inexpectato*, assimilabili alla decezione. Cfr. Z70, p. 52. □ 103-104. *Istuc...* FECERIS: «E questo non è proprio niente, a confronto di quanto dirò, E CHE TU NON HAI MAI FATTO» (PLAUTO, *Mil.* 19-20; connette le due battute di Pìrgopolinice, il «Capitan Spavento», e di Artotrogo, lo «scudiere»). L'espressione *Capitan Spavento*, maschera della commedia dell'arte, è usato qui come antonomasia per indicare il *miles gloriosus* (cfr. Z70, pp. 178 e 289). □ 105-106. *Hic...* DELIRARE: «Davvero costui non mi sembra male nel DELIRARE» (PLUTARCO, *Mor.* 220A, *Ap. Lac.*, Demar. 3). □ 107. *affettatuzzo* e *vanarello*: diminutivi che connotano la pochezza di spirito del giovane a cui sono rivolti. *Affettatuzzo* è nelle edizioni antiche del *Decameron* (I, 1, 9); le edd. moderne leggono: *assetatuzzo*. Cfr. A. M. SALVINI, *Prose toscane*, Guiducci e Franchi, 1715, *In lode di Dante*, p. 82: «vanerella e affettatuzza, cascante di vezzi». □ 107-108. *Vellem...* VIDETUR: «Vorrei che tu sembrassi tanto bello quanto quello che tu sei, Pauroso» (SVETONIO, *Dom.* 20). Equivoco tra il nome comune *metius* ('pauroso') e quello proprio *Metius*. Svetonio commenta subito dopo: «Sermonis tamen nec inelegantis, dictorum interdum etiam notabilium». □ 109-117. *Ma...* dell'altro: passo aggiunto in Z70, probabilmente per incastrarvi l'episodio tratto dalla storia moderna. □ 111. *ripiego*: propriamente «trucco per levarsi d'impaccio», ma già riferito ai giochi di parole nella letteratura burlesca (cfr. GDLI). □ 111-112. *Latrones...* vocant: «I predoni chiamano sé stessi conquistatori» (ARISTOTELE, *Rh.* III 2, 1405a25-26; la trad. di Trapezunzio presenta *praedones* in luogo di *latrones*). Cfr. Z70, p. 290, nota 141.

Ma talvolta l'arguzia dell'*azzione* consiste nel battezzare l'*azzione* con tal
110 vocabolo, che s'ella è mala, paia buona, se buona, mala, per qualche ingegnoso
et inopinato ripiego; come apresso al nostro autore: *Latrones se*
ACQUISITORES vocant.

Nel qual genere, faceta più che ragionevole fu la discolpa di Edoardo re
d'Inghilterra, il quale incolpato da Giovanni re di Francia perché durante la
115 tregua avesse violata la pubblica fede corrompendo con denari il governatore
della fortezza di Guines, rispose: *Io non ho rotta la tregua, perché i capitoli non*
vietano di trafficare con denari nel paese un dell'altro.

Alle PASSIONI, inaspettato è quel saluto di Plauto a' marinari: *Valete*
maritimi mures, ut PERITIS. Né men facetamente quei naufraganti presero a
120 gioco la lor sciagura: *Salsi lautique pure dormivimus INCOENATI.* Di questo
genere fu quella esaggerazion di Duronio al popolo romano contra la
pragmatica de' conviti: | [464] *Quid opus est libertate, si nobis iam non licet luxu*
PERIRE? Et a Cicerone casualmente cadé questa figura in biasimo di Augusto
ancor giovinetto, mentre intendea di celebrarlo: *Laudandum adolescentem,*
125 *ornandum, TOLLENDUM;* che se ben ei volea dire: *Honoribus extollendum,*

113-117. *Nel qual genere... dell'altro:* durante la Guerra dei cent'anni, si ebbe un periodo di tregua tra Edoardo III d'Inghilterra e Giovanni II di Francia in seguito alla presa di Calais (1347); ma la conquista da parte degli inglesi della fortezza di Guines nel 1351 significò la ripresa delle ostilità. La battuta si può leggere nel florilegio di G. CORROZET, *Les divers propos memorables des nobles et illustres hommes de la Chrestienté*, Paris, Corrozet, 1556, c. 37r. □ 118-119. *Valete... PERITIS:* «Salute, topi di mare: che fate? come MORITE qui?» (PLAUTO, *Rud.* 310-311). Tesaurus cita dal *Corpus omnium veterum poetarum Latinorum*, I, p. 282, con qualche omissione. L'atteso *ut valetis?* («come state?») ricorda per allitterazione *peritis*, e quindi rende più efficace l'errore di interpretazione. Cfr. Z70, p. 295. □ 120. *Salsi... INCOENATI:* «Salati e lavati cerimoniosamente, andremo a dormire SENZA CENA» (PLAUTO, *Rud.* 301-302, passo modificato). La prima metà della frase sembra riferirsi ai riti di abluzione nei sacrifici rituali, mentre poi si scopre riferita ai marinai naufragati. □ 122. *pragmatica:* «consuetudine» (GDLI). □ 122-123. *Quid... PERIRE:* «A cosa serve la libertà, se non ci è concesso ormai neanche il lusso di MORIRE?» (VALERIO MASSIMO, II, 9, 5, che presenta *volentibus* al posto di *nobis*). Allusione al tramonto del valore militare dei Romani ('morire' qui va inteso nel senso di 'morire in battaglia') e al diffondersi del costume diffuso dei banchetti festivi. □ 124-125. *Laudandum... TOLLENDUM:* «Un ragazzo degno di lode, di celebrazione, di INNALZAMENTO» (Cicerone, *Fam.* XI, 20, 1). La spiegazione di Cicerone suona: «degno di essere innalzato agli onori»; quella del popolo: «degno di essere innalzato sulla croce». La risposta di Augusto, che non compare nel luogo ciceroniano, suona: «Non sarò condannato a DOVER ESSERE INNALZATO». □ 128. *stilettò:* propriamente 'pugnalo', qui nel senso figurato di 'ferire con le parole'.

parve nondimeno agli uditori che significasse: *In crucem tollendum*. Onde Augusto con isdegno gridò: *Commisurus non sum, ut TOLLI DEBEAM*. Ma più facetamente l'istesso oratore stiletto il suo Verre con tal figura: *Hic silicet est metuendum, ne ad exitum defensionis suae vetus illa Antoniana dicendi ratio atque*
130 *authoritas proferatur, ne excitetur Verres, ne denudetur a pectore, ne cicatrices populus Romanus adspiciat EX MULIERUM MORSU*.

Dal LUOGO et SITO, falsissimo è quel saluto di Argirippo a Filena meretrice apresso Plauto: *Vale apud ORCUM*. Et quella ironica ipotipòsi di Cicerone: *Prægestit animus iam videre lautos iuvenes mulieris beatæ ac nobilis familiares,*
135 *deinde fortes viros ab imperatrice hac locatos in insidiis atque in præsidio BALNEORUM*; che pareva dover dire *in præsidio Urbis et Capitoli*. Argutamente ancora in Terenzio, giubilando Mizione dell'essersi provveduto di un'amica perfettissima sonatrice, gli rispose Demea: *Lietamente, adunque, danzerai APPESSO AD UNA FUNE*, pronosticandosi che alla fine colei sarebbe la sua
140 disperazione.

Al MOVIMENTO, a questo istesso Demea, che addimandava dove si ritrovasse il suo figliuolo allora sceso di nave, gabbando rispose il servo: *Nostin porticum apud macellum hinc deorsum? præterito hac recta platea sursum, ubi eo veneris, clivus deorsum vorsum est, hac TE PRÆCIPITATO*. Et Marziale argutamente
145 punse l'avarizia di colui che non l'aveva invitato a cena:

128-131. *Hic...* MORSU: «A questo punto c'è davvero da temere che al momento della conclusione della sua arringa venga tirato fuori quell'antico espediente della difesa che ha il suo autorevole inventore in Antonio: che cioè Verre venga fatto alzare, gli si denudi il petto e il popolo romano scorga le cicatrici prodotte DAI MORSI DELLE FEMMINE» (CICERONE, *Verr.* II, 5, 32; il testo originario presenta *defensionis tuæ*). □ 133. *Vale...* ORCUM: «Ci vediamo agli Inferi» (PLAUTO, *Asin.* 606). Cfr. Z70, p. 295. □ 134-136. *Prægestit...* BALNEORUM: «Sono ormai smanioso di vedere anzitutto i giovanotti eleganti che godono dell'amicizia di una ricca e nobile signora, poi gli uomini gagliardi appostati dalla loro generalessa nell'imboscata e di guardia ALLO STABILIMENTO DEI BAGNI» (CICERONE, *Cael.* 67). La conclusione attesa suona: «di guardia a Roma e al Campidoglio». □ 138-139. *Lietamente...* FUNE: riprende TERENZIO, *Ad.* 752: «tu inter eas restim ductans saltabis». L'equivoco tra *fine* e *funne* (del cappio), aggiunto da Tesouro, proviene dal celebre proverbio *Respice finem* passato in commedia come *Respice funem* (cfr. *supra*, cap. III.2). □ 140. *disperazione*: in S54 *rovina*. □ 142-144. *Nostin...* PRÆCIPITATO: «Conosci quel portico di qua giù, vicino al mercato? Tira dritto su per la piazza; quando arrivi là, c'è una discesa che svolta; BUTTATI GIÙ DI LÌ» (TERENZIO, *Ad.* 573-575; il testo originario ha *banc deorsum*).

Irascar: licet usque voces mittasque rogesque.

Quid facies? Inquis. Quid faciam? VENIAM.

150 Dove colui si aspettava uno sdegnoso rifiuto. Per contrario il lenone di Plauto, fieramente minacciante al correttore se si accostava, interrogato: *Quid ages si accesserit?*, rispose: *Ego RECESSERO*. Di qui ancora è quello scherzo: *Hic hostem ubi adversum vidit, dirum fremuit, gladium nudavit, alteque mortem interminatus, ocissime FUGIT.* |

155 [465] Dal TEMPO, il nostro comico italiano: *Ella è una giovine tra' VINTI ET SETTANT'ANNI*. Et il latino: *Ingentes hostium copias tam celeriter dissipavit, quam vidit NUNQUAM*. Et a questo genere si riduce l'acronismo, che per ischerzo attribuisce ad un secolo quelle cose che non furono se non molti secoli avanti o dopoi; come nel *Virgilio travestito* quei versi: *Circum pueri*
160 *innuptaque puellæ sacra canunt* etc. rivolti così:

Le fanciulle troiane a bei drapelli

lietamente facean la SARABANDA;

147-148. *Irascar...* *VENIAM*: «Sono adirato: tu avrai un bel chiamarmi, invitarmi e pregarmi. / 'Cosa farai?' mi chiedi. Cosa farò? VERRÒ» (MARZIALE, VI, 51, 3-4; *irascar* è la lezione che si trova nel *Corpus omnium veterum poetarum Latinorum*, II, p. 402). □ 151. *correttore*: l'incaricato della punizione. □ 151-152. *Quid...* *RECESSERO*: «Che cosa succederà se mi avvicinerò? 'Io mi allontanerò'» (PLAUTO, *Rud.* 788). □ 152-154. *Hic...* *FUGIT*: «Quando vide qui il nemico venirgli incontro, fremette terribile, snudò la spada, e avendo minacciato da lontano la morte, FUGGÌ il più velocemente possibile». Non ho trovato riferimenti. □ 155. *il nostro comico italiano*: non mi è nota la fonte. □ 209-210. *Ingentes...* *NUNQUAM*: «Scacciò grandi quantità di nemici, tanto velocemente quanto ne vide mai». Anche in questo caso non ho trovato riscontri. □ 157. *acronismo*: forma più rara di 'anacronismo'. □ 162-166. *Le fanciulle...* *BOCANA*: cfr. P. SCARRON, *Le Vergile Travesty en vers burlesques*, II, Paris, Quinet, 1648, p. 40: «De filles une gaye bande / dansoient devant la sarabande; / force garçons comme bouquins / au son des cornets à bouquins / dansoient à l'entour la pavane, / les matassins et la bocane». Paul Scarron (1610-1660), di cui Tesauro si dice ammiratore e traduttore nel cap. VII (Z70, pp. 276-277), fu poeta francese maestro del genere burlesco; pubblicò il primo e il secondo volume del *Virgile travesti* nel 1648, il terzo e il quarto nel 1649, il quinto e ultimo nel 1650; seguirono varie ristampe e continuazioni da parte di diversi poeti. Il riferimento virgiliano è a *Aen.* II, 238-239. Le danze citate erano tra le più popolari ai tempi, sia in Spagna sia in Francia, ma anche nelle corti italiane.

e i fanciulletti, gai come vitelli,

165 *danzavano dintorno la PAVANA,*
il MATACIN di Spagna e la BOCANA.

Et da questa figura prese il sale quella risposta di Tiberio agli ambasciatori iliesi, che troppo tardi si condolsero della morte di Druso e Germanico:

170 *Vestras vices maxime doleo, qui egregium amisistis et invictissimum civem HECTOREM.*

Et ancor qua puoi tu ridurre quel faceto decreto degli areopagiti, nel fatto della donna asiana che uccise il marito per vindicar la morte del suo figliuolo, citando lei et l'accusatore *in annum CENTESIMUM* per non assolverla né condannarla.

175 Finalmente dallo AVERE, argutissimo è l'esempio allegato dal nostro autore: *Ibat in pedibus gestans duo pulcherrima ULCERA.* Et sopra un liberto salito a dignità grande: *A primis annis equestri dignitate insignitus, torquem gerebat in CRURIBUS.* Et falso è quello scherzo di Giulio Cesare il qual Cicerone chiamò discrepanza: *Quid huic abest, nisi res et VIRTUS?* Avea tutte le
180 perfezioni di un uomo onorato, se non queste due piccole cose. L'istesso dico degli INSTRUMENTI; come Antifonte minacciando le sue donne: *Cum*

168. *prese il sale*: 'guadagnò di salacità, di acutezza'. □ 170. *Vestras... HECTOREM*: «Mi dolgo tantissimo delle vostre vicende, voi che avete perduto l'ottimo e invitto concittadino Ettore» (SVETONIO, *Tib.* 52, 2). Ironico riferimento all'antica guerra troiana e alla morte dell'eroe Ettore, avvenute ben prima della morte dei generali romani. □ 173. *in annum CENTESIMUM*: «tra cento anni». Cfr. VALERIO MASSIMO, VIII, 1, ambusti 2: «Areopagitae quoque non minus sapienter, qui inspecta causa et accusatorem et ream post centum annos ad se reverti iusserunt, [...] ille transferendo quaestionem, hi differendo damnandi atque absolvendi inexplicabilem cunctationem vitabant». □ 176. *Ibat... ULCERA*: «Andava indossando ai piedi un paio di bellissime PIAGHE» (ARISTOTELE, *Rh.* III 11, 1412a30-31). Aristotele commenta: «L'ascoltatore infatti pensava che avrebbe detto "calzari"». Cfr. Z70, pp. 294-295. □ 177-178. *A primis... CRURIBUS*: «Insignito della dignità equestre fin dai primi anni, portava il collo SOTTO IL GIOGO». Non mi è nota la fonte. □ 179. *Quid... VIRTUS*: «Che cosa manca a costui se non il denaro e la virtù?» (CICERONE, *De orat.* II, 281). *Discrepantia*, ossia 'contraddizione, discordanza', è usato da Cicerone per introdurre la battuta. □ 181-182. *Cum... BUBULIS*: «Se quando torno non trovo tutti gli arredi ciascuno al proprio posto, vi risveglio la memoria CON GLI SVEGLIARINI DI CUIOIO» (PLAUTO, *Stich.* 63). □ 242-243. *Quid... LINGUA*: «Cos'hai da piangere, stupido? Com'è vero Polluce, avrai sempre i mezzi per pagare tutti i debiti CON LA LINGUA» (PLAUTO, *Rud.* 557-558; passo leggermente tagliato).

ego revertar, vos commonefaciam MONUMENTIS BUBULIS, cioè con le sferze. Et il ciciliano a Labrace, minacciato da' creditor: *Quid, stulte, ploras? tibi quidem edepol copia est qui rem solvas omnibus LINGUA*.

185 Queste son le *differenze categoriche* della DECEZZIONE; ma se tu disideri le varie maniere di praticarla, non troverai niuna figura ingenua tanto feconda, e stupirai ch'ella sia stata sì poco dagli autori conosciuta et posta in chiaro: essendo, come dissi, la gran madre di qualunque facezia. | [466]

La prima maniera dunque sarà di strignere l'*inaspettato* in una sola PAROLA.

190 Argutezza che congiugne la *decezzione* con una specie di equivoco, come negli esempli già da noi recitati nel discorso generale della *decezzione*: *THRATTISES* per *thrattise*; *DORODOCHISTI* per *doristi*; *VIRGIDEMIA* per *vindemia*. A' quali aggiugner puoi quel di Terenzio, dove dicendo Geca: *O si quis daret mihi talentum magnum*, risponde Cremete: *Imo MALUM*, parendo voler dire: *Imo maximum*. Et quel di Catulo, che ricercato da un orator gaglioffo se la sua perorazione avea negli uditori mossa misericordia, rispose: *Et quidem magnam, neminem enim puto esse tam durum, cui non oratio tua visa sit MISERANDA*, dove colui aspettava: *MISERATIONEM MOVISSE*. Ancor nelle parole annovero io quelle DECEZZIONI GRAMMATICALI che studiosamente guastano

195

200 l'idioma o la sintassi dell'orazione per sorprendere l'ascoltatore et farlo ridere. Che se ben niun fallo nella eloquenza è sì vergognoso come la falsa

²²⁹ Ar. 3 *Rhet.* c. 5: *Hæc omnia fugienda sunt, nisi quis studio id faciat* [«Tutte queste cose vanno evitate, tranne quelle che si si fanno volutamente». ARISTOTELE, *Rb.* III 5, 1407b5-6. Cfr. Z70, p. 158, nota 68].

255-256. *THRATTISES*... *vindemia*: riprende quanto già scritto in Z70, pp. 296-297. Gli esempi provengono da ARISTOTELE, *Rb.* III 11, 1412a33-b 2 (equivoco tra “sei un tracio”, con valore di “truffaldino”, e “sei turbato”; cfr. le indicazioni di ERASMO, *Adagi*, 3752); ARISTOFANE, *Eq.* 995-996 (equivoco tra “con le tangenti” [*dorodokestî*] e “in modo dorico” [*doristî*]; anche qui cfr. ERASMO, *Adagi*, 1445); PLAUTO, *Rud.* 635-636 (equivoco tra “vergata” e “vendemmia”). □ 193-195. O... *MALUM*: «Oh, se qualcuno mi desse un grande talento...? Un ACCIDENTE, piuttosto!» (TERENZIO, *Phorm.* 643-644). La risposta attesa è: «Il meglio, piuttosto». Si è emendato il *Cremete* di Z70 con il *Cremete* delle altre edd. per rispetto del testo latino, che presenta *Cremetem*. □ 195. *gaglioffo*: «nome d'ingiuria, come, briccone, manigoldo, e simili» (CRUSCA 1612). □ 196-197. *Et*... *MISERANDA*: «Ma certo, e grande davvero: io penso infatti che non ci sarà nessun uomo così insensibile, a cui il tuo discorso non sia apparso DEGNO DI COMPASSIONE» (CICERONE, *De orat.* II,

grammatica, nondimeno (come ti avvisò il nostro autore),²³² quando sia fallo volontario, que' vizii grammaticali divengono virtù, et le sciocchezze artifici; nel modo che il pittore non pecca contra l'arte, se a data opera pecca contra

205 l'arte alterando le proporzioni per bel capriccio: però che quella non è ignoranza, ma imitazione dell'ignoranza, et per conseguente ell'è piacevole come tutte le altre imitazioni. Egli è dunque una maniera sollazzevole di ucellar gli 'ngegni co' *barbarismi*, mescolando (come già udisti) un linguaggio con altro; come in quel famoso epitaffio del Bottino in Vineggia: *Hic iacet de*

210 *Bottino, quondam Matthæi Benedicti, filii DE LUCA. Etiam iacent GIANNINO ET STEPHANO FIGLIUOLI DI DETTO BOTTINO.* La qual iscrizione, benché sciocca, divien figurata s'ella è da scherzo, però che colui che intende, impensatamente incespando in quel differente idioma, riman sorpreso, et in un tempo ride il suo inganno et l'ignoranza dell'autore. Né men faceti son que'

215 *barbarismi* che si formano co' vocabuli guasti ad arte; come il Boccacci facetamente imitante quel grosso Bentivegna del Mazzo, che interrogato ove ne andasse con certe robe, rispose: *Gnaffe in buona verità, io vado infino a città per alcuna mia vicenda; e porto di queste cose a messer Bonacorri da Ginestrèto, che mi aiuti di non so che me ha fatto richiedere per una* | [467] *comparigione del parentorio*

220 *per lo periculator suo, il giudice del dificio.* Dove udendo tu tratto tratto fra' buoni termini toscani sonar nell'orecchio dialetti rusticani et travolti vocabuli: **GNAFFE** per *a fé*, **VICENDA** per *facenda*, **PARENTORIO** per *perentorio*, **PERICOLATORE** per *procuratore*, **DIFICIO** per *officio*, tu ne prendi piacere.

il testo originario ha *misericordia digna*). La risposta attesa è: «che muovesse a compassione». □ 205-207. *però che... imitazioni*: manca in S54. □ 208. *come già udisti*: i barbarismi e i solecismi sono trattati nel cap. VI. □ 209. *Vineggia*: 'Venezia'. □ 209-211. *Hic... BOTTINO*: «Qui giace de Bottino, di Matteo Benedetto, figlio *de Luca*. Qui giacciono anche *Giannino et Stephano, figliuoli di detto Bottino*». Iscrizione riportata in F. SWEERTS, *Epitaphia ioco-seria* [vd. *supra*, cap. II.1], Coloniae, apud Bernardum Gualtheri, 1623, pp. 144-145 (*Bottini, Venetiis*). □ 213-214. Si notino le allitterazioni *IMPensatamente/INcespando* e *INGanno/IGNoranza* che connettono proprio con legami di decezione i termini del periodo. □ 217-220. *Gnaffe... dificio*: cfr. BOCCACCIO, *Decameron*, VIII, 2, 14. Le storpiature sono tutte registrate in CRUSCA 1612, e *comparigione*, *perentorio*, *pericolatore* hanno come autorità proprio questo passo di Boccaccio. □ 220. *tratto tratto*: «Di punto in punto, di momento in momento» (CRUSCA 1612, con attestazione in Boccaccio).

Et principalmente di quegli che con la decezzione han congiunta qualche
225 equivocazion verisimile, come PERICOLATORE in iscambio di *procuratore*,
quai son molti a' lor clienti.

Numero ancora fra' *barbarismi* quel bel capriccio di farci sentire fra le voci
umane le voci degli animali; come il faceto Aristofane in quel coro delle rane :

230 *Aguarum paludosa stirps*
laudum modos consonos
dicamus hic concentibus canoris:
Brech chechex, coax coax
brech chechex, coax coax,
235 *Ante Nyseium Iovis*
Dionysium apud Limnas memoravimus
ebria cum populorum turba:
Brechech chex, coax coax.
At occidatis cum hoc coax,
240 *nihil est enim praeter coax.*

Capriccio con molto applauso imitato dal Bettino, che con le voci umane
mescolò quelle del rusignuolo.

225. *PERICOLATORE*: 'colui che procura pericoli'. □ 230-240. *Aguarum... coax*: «Lacustre prole delle fonti, / leviamo un armonioso suono di inni, / quel dolce mio canto: / Brech chechex, coax coax, / brech chechex, coax coax. / Davanti a Dioniso Niseo, figlio di Giove, / alziamo il coro nel giorno delle Pentole, / con l'euforica folla delle genti: / Brechech chex, coax coax. / Andate alla malora, voi e il vostro coax! / Non siete altro che coax» (ARISTOFANE, *Ra*. 211-220, per il coro delle rane, e 226-227, per la risposta di Dioniso; la trad. latina si può leggere nella raccolta *Poetae Graeci veteres, tragici, comici, lyrici, epigrammaticarii*, Coloniae Allobrogum, Typis Petri de la Roviere, 1614, I, pp. 784-785). □ 242. *imitato dal Bettino*: Mario Bettini (1582-1637), gesuita bolognese, è autore del *Rubenus. Hilarotragedia Satyropastoralis*, Parmae, Apud Antaeum Viothum, 1614, da cui Tesauro ha già tratto nel cap. IV (Z70, p. 167) alcuni versi onomatopeici che imitano i canti degli usignoli (*Rubenus*, pp. 130-133). □ 247-248. *Iste... fecisti*: «Questo che vedi chiedevano delle giuste grazie. / Per le grazie che chiedevano, tu mi hai reso vergine». Non sono riuscito a reperire la fonte.

L'istesso dico de' *sollecismi* et delle corrotte *prosodie*; come il distico di una
245 votiva tabella in Vercelli:

Iste qui tu vides, iustas gratias petebant.

Gratias qui petebant, tu mihi virgo fecisti.

250 Delle quali semplicità molte volte (come avvisa l'autor nostro)²³¹
artificiosamente si serviano gli antiqui comici, et oggi ancora gli Graziani,
come dicemmo.

Ma più faceti et ingeniosi son que' VERSI dove la *decezzion* non è posta
nella improprietà delle parole, ma nel travolgimento del significato; come
255 quegli di gravi et famosi autori che con alcuna piccola diversità sono applicati
a senso ridicolo:

Felix quem faciunt aliorum CORNUA cautum. |

[468] *Cantabunt vacui coram latrone CLIENTES.*

260

Et per dipingere una prosapia di genti facinorose:

Quin etiam veterum effigies ex ordine avorum

antiqua ex QUERCU,

265

invece di dire: *antiqua ex cedro.*

²³¹ Ar. 3 *Rhet.* c. 11: *Decipitur enim auditor et in metris, cum non consequatur oratio ut auditor putabat* [«L'ascoltatore è ingannato anche in poesia, perché il discorso non prosegue come pensava l'ascoltatore». ARISTOTELE, *Rb.* III 11, 1412a29-30].

252. *come dicemmo*: cfr. Z70, p. 252. □ 254. *travolgimento*: «alterazione arbitraria o fraintendimento del significato di un discorso» (*GDLI*; questa la prima attestazione). □ 258-259. *Felix... CLIENTES*: «Felice colui che le CORNA degli altri hanno reso cauto. / Cantavano ignari davanti al ladro i CLIENTI». Sono i primi versi di due epigrammi del celebre JOHN OWEN, secondo l'edizione Amstelodami, Apud Ioanne Ianssonium, 1633, che presenta frontespizio simile a quello riportato nell'inventario della biblioteca di Tesuaro (cfr. MAGGI, *La biblioteca*, item 149), lib. I, numm. 147 (*In Acerram*) e 102 (*Clients*), pp. 20 e 15. Il primo verso è storpiatura del proverbio latino *Felix quem*

Né sempre serve questa *decezzione* al ridicolo, ma talora al serio; come quell'encomio di Fabio applicato da Cesare Augusto a laude di Tiberio:

270 *Unus homo nobis VIGILANDO restituit rem.*

Ma gravissima e tragica fu quella di papa Bonifacio VIII, che dando le ceneri a' cardinali et a' prelati, giunto all'arcivescovo di Genova Porchetto Spinola, che come Gibellino seguiva la fazione de' Colonnese allora contraria al papa, gittogli la cenere negli occhi, dicendo: *Memento homo quia GIBELLINUS es, et cum GIBELLINIS MORIERIS*; o vero, come dicono i *Sacri annali*: *Cum GIBELLINIS in onerem reverteris*.

Ancor le SENTENZE per questa figura si fan ridicole, recandoti davanti alcuna proposizione o *vulgare* o *vile*, mentre tu ne aspettavi alcuna dogmatica e seria. Vulgare è quella dataci per saggio dallo autor nostro,²³² che tutto

²³² Ar. 2 *Rhet.* c. 22: *Aliæ sententiæ, quoniam præsciuntur, ratione non egent* [«Altre sentenze, perché ne prevediamo l'esito, non hanno bisogno di una spiegazione». ARISTOTELE, *Rh.* II 21, 1394b11-13].

faciunt aliena pericula cautum (cfr. *Proverbia sententiæque latinitatis Medii Aevi*, a cura di H. Walther, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963-1969, num. 8952), il secondo forse riprende il «montes et colles cantabunt coram vobis laudem» di *Is.* 55, 12 o il «cantamus, vacui sive quid urimus» di ORAZIO, *Carm.* I, 7, 19. □ 261. *prosapia*: «Stirpe, schiatta. Lat. *prosapia*» (CRUSCA 1612). □ 263-265. *Quin...* QUERCU: «Poi anche le effigi degli antichi, in una teoria di avi, di vecchia QUERCIA», invece che «di vecchio cedro». Storpatura di VIRGILIO, *Aen.* VII, 177-178, forse opera di Tesauro. Non è ben chiara l'ironia che si crea tra cedro e quercia: probabile che se il cedro si riferisce alla grande durata del materiale e alla nobiltà della stirpe, la quercia si riferisce alle verghe usate nella fustigazione dei «facinosi». □ 270. *Unus... rem*: «Un uomo da solo, VIGILANDO, ci ha ridato l'impero» (SVETONIO, *Tib.* 21, 5). Il verso originario è di ENNIO (*Ann.* 370 Vahlen) e presenta l'opposto *cunctando* ('temporeggiando'), perché si riferisce a Quinto Fabio Massimo, detto il Temporeggiatore. Cfr. Z70, p. 390. □ 272-277. *Ma... reverteris*: passo aggiunto in Z70. La prima citazione proviene dal *Liber de vita Christi ac omnium pontificum* del PLATINA (cfr. *Rerum Italicarum scriptores*, III/1, p. 259) e recita: «Ricorda, uomo, che sei un Ghibellino, e con i Ghibellini morirai». La seconda proviene invece, come indicato da Tesauro, dalla continuazione degli *Annales Ecclesiastici* del Baronio fatta dallo SPONDANO (Henri de Sponde), *Annalium [...] Baronii continuatio, ab anno MCXCVII quo is desiit, ad finem MDCXL*, I, Lutetiae Parisiorum, Sumptibus Dionysii de La Noüe, 1641, p. 446, e recita: «e con i Ghibellini tornerai a essere fango». Il celebre riferimento biblico è a *Gen.* 3, 19. □ 281. *Mea... est*: «Un certa mia sentenza: essere in salute è la cosa migliore» (continua la citazione riportata in nota).

osservò: *Mea quidem sententia: bene valere optimum est*, che ti faceva aspettare un grande arcano politico. Vile è quella del parassito Plautino:

285 *Qui fugitivis servis induunt compedes,
nimis stulte faciunt mea quidem sententia.
Quem tu aservare recte, ne aufugiat, voles,
esca atque potione vinciri decet.*

Et questa specie di urbanità riconobbe Cesare nel suo discorsetto delle facezie
290 a presso Cicerone: *Cum sententiose ridicula dicuntur*. Come se tu dicessi: *Insomma,
bella cosa è il dormire*. Et quella del capitano vanaglorioso di Plauto, che
persuadendosi tutte le dame spasimar per lui, fè questo epifonema: *Nimia
miseria est, pulcrum esse nimis*. Ma più seria et tragica maniera di *decezzione* è quella
che ti fa risonare una sentenza contraria alle sentenze comuni,
295 sorprendendoti poscia con alcuna ragione inopinata e strana; come questa nel
nostro autore²³³ *Falsa è la sentenza di Delfo: NOSCE TE IPSUM; però che se avesse
costui conosciuto sé stesso, non arà procacciata la carica di senatore.* | [469]

Un'altra maniera di *proposizioni inopinate* son gli SPROPOSITI
ARTIFICIOSI; qual fu quello di Archidamo, cui venendo detto: *Questi è un*

²³³ Ar. *ibid.*: *Ex perturbatione quidem, si quis iratus dicat falsum est quod oporteat seipsum cognoscere: nam hic si seipsum cognovisset, nunquam magistratum petiisset* [«È mosso dall'emozione qualcuno che, infuriato, dice che è falso conoscere sé stessi, perché, se questi avesse conosciuto se stesso, non avrebbe mai aspirato alla carica di magistrato». ARISTOTELE, *Rh.* II 21, 1395a22-24].

284-287. *Qui... decet*: «Quella d'imporre agli schiavi fuggiaschi i ceppi / è un'azione ben stolta, almeno secondo me. / Vuoi tenerti giudiziosamente un uomo senza che scappi? / Col cibo e con le bevande conviene che l'incateni» (PLAUTO, *Men.* 80-81 e 87-88). □ 290. *Cum... dicuntur*: «Spesso si dicono facezie anche in tono sentenzioso» (CICERONE, *De orat.* II, 286). □ 292. *epifonema*: «frase sentenziosa, per lo più enfatica, con cui si conclude un discorso» (GDLI). Cfr. QUINTILIANO, *Inst. orat.* VIII, 5, 11. □ 292-293. *Nimia... nimis*: «Troppa miseria per un uomo essere troppo bello» (PLAUTO, *Mil.* 68). □ 295. *nel nostro autore*: nelle altre edd. *del nostro autore*; potrebbe trattarsi di un refuso. □ 299. *quello di Archida*: da PLUTARCO, *Mor.* 218C, *Ap. Lac.*, Archid. 3, dove la facezia è suscitata però da un altro motivo: «Quanto un tale, presentandogli un suonatore di arpa, commentò “costui è un bravo arpista”, egli disse: “Da noi, invece, costui è un bravo cuoco”, visto che non c'è alcuna differenza tra suscitare piacere con il suono di strumenti musicali o con il rimestolio di brodi e arrostiti».

300 *buon musico*, rispose (additandogli un suo famiglia): *Et questi è un buon cuciniere*; che non puoi tu negare non ti muova le risa. Ond'è quel vulgar proverbio: *Dove vai tu? Sto co' frati*. Et alcuna volta gli *spropositi* vanno così 'ncatenati che ciascun ti sorprende, et perciò piace. Così nel prologo di un comico greco antiquissimo si legge: *Nil mollius est cera, sed cera Icarus pennas liniit; illa vero penna*
305 *fuert aquilina, aquila caelestis minime cantat; et qui cantat vocem edit, sed humana vox non est hircina*, etc. Da questo genere prende sua grazia la canzonetta del Petrarca:

I' diè in guardia a san Piero; or non più, no:
310 *intendami chi può, che m'intend'io.*
Grave soma è un mal fio a mantenerlo:
quanto posso mi spetro, e sol mi sto.
Fetonte odo che 'n Po cadde, e morio;
è già di là dal rio passato il merlo:
315 *deh, venite a vederlo. Or io non voglio:*
non è gioco uno scoglio in mezz'o l'onde, etc.

302. *Dove... frati*: cfr. T-B, s.v. *Frate*: «Quando alcuno, dimandato d'una cosa, non risponde a proposito, si suol dire: [...]: Sto coi frati e zappo l'orto. Pare che valga Sto con loro, ma non partecipo a tutte le cose loro; e intendesi di chi non vuole o fa le viste di non volere saperne nulla». □ 304-306. *Nil... hircina*: «Nulla è più tenero della cera, ma Icaro con la cera spalmò le penne; quelle furono veramente penne aquiline, ma l'aquila celeste non canta; e chi canta emette voce, ma la voce umana non è caprina». Non mi è nota la fonte. □ 309-316-407. *I' diè... l'onde*: da PETRARCA, *Rif* 105, vv. 16-23. Le variazioni rispetto all'originale sono: *Piero* per *Pietro*; *quanto posso* per *quando posso*; *è già di là dal rio passato il merlo* per *et già di là dal rio passato è il merlo*. □ 320. *al Bembo*: stando alle *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca* del TASSONI (Modena, Cassiani, 1609, p. 165), le due posizioni sull'interpretazione della frottola sono principalmente di Bembo e di Castelvetro. Bembo parla del componimento di Petrarca in esame in una celebre lettera del 20 maggio 1525 a Felice Trofino; si legga in particolare questo passaggio: «Nelle quali [frottole] ben poteva il componente spargere e intrametter qualche motto ad alcun proposito del suo stato, ma non tutti, ché ciò non era il segno a cui si dirizzasse il pensier suo: ma era di compor la Frottola di qualunque mescolanza di cose che bene a dirsi gli venisser motteggiando» (BEMBO, *Lettere*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990, II, p. 249). Castelvetro, nel suo commento al *Canzoniere*, cita il luogo bembiano prendendone le distanze: «concludiamo che il Petrarca abbia in questa canzone altro intendimento che di raccorre proverbi, veggendo noi che sono indirizzati in guisa che se ne vede la mente del poeta» (PETRARCA, *Le Rime brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, Basilea, Sedabonis, 1582, p. 192).

La qual maniera di canzone, da' Toscani chiamata *frottola*, come ad alcun paia ordita con qualche segreto et continuato mistero, sì che ogni sproposito vada
320 al proposito, al Bembo nondimen, et a più altri, è creduta un fascio di spropositi, sciolti in sé ma ligati in rima, che perciò diletmano. Et universalmente tutti que' giochi che nelle civili conversazioni si chiamano *degli spropositi*, ricevono lor gioivialità da questa figura. Come ancora le PAZZIE che ne' *poemi* o nelle scene *tragiche* si rappresentano.

325 Ancor le INTERPRETAZIONI strane et inopinate riconoscono l'origin loro da questa figura. Il che si fa talvolta col dare *impensate e scherzevoli spiegazioni* a cifre o caratteri, o col *travolgere un idioma in un altro* con sensi ridevoli e sciocchi ad arte; come fé il servo plautino nello interpretar la lingua del pellegrino cartaginese. Delle quali maniere, perché son mescolate di laconismo
330 o di equivoco, a suo luogo ne abbiám recati gli esempi: Di qui similmente le *impensate riflessioni* sopra i fatti o detti altrui. Sopra ' fatti fu quella di Marziale: |
[470]

335 *Munera qui tibi dat locupleti, Gaure, senique,
si sapiis et sentis, hic tibi ait: MORERE.*

Sopra le parole fu quella del giovinetto terenziano, il quale (avendogli detto il severo padre: *Abi cito*) vi fé un disperato commento: *Visus est mihi dicere: Abi*

323. *que' giochi... spropositi*: cfr. [L. LIPPI], *Malmantile racquistato*, II, 47, 1-3: «Altri più là vedevansi confondere / a quel giuoco, chiamato degli spropositi, / che quei ch'esce di tema nel rispondere, / convien che 'l pegno subito depositi». Nella nota di Paolo Minucci si legge che esistevano varie versioni del gioco, risalente alla Grecia antica, accomunate dall'attribuire a un oggetto, in una conversazione, «cose spropositatissime, e che non hanno che far punto» con esso (cfr. *Malmantile racquistato*, Firenze, Tagliani, 1688, p. 102). □ 328-329. *il servo... cartaginese*: cfr. PLAUTO, *Poen.*, 1002-1004, riportato in Z70, p. 297. □ 334-335. *Munera... MORERE*: «O Gauro, l'uomo che a te ricco e vecchio dà regali ti dice, / se hai giudizio e capisci: "Muori"» (MARZIALE, VIII, 27; le edd. moderne leggono *hoc tibi*, ma il *Corpus omnium veterum poetarum Latinorum*, II, p. 414, presenta la stessa lezione di Tesaurò. □ 338-339. *Abi... TE*: «Preparati, vattene da casa.» Mi è sembrato che mi dicesse: «Vattene, su, presto, e IMPICCATI!» (TERENZIO, *An.* 255). Cfr. Z70, pp. 10, 219, 392. □ 340-343. *un cavaliere... marito*: episodio simile si legge in COSTO, *Il fuggilozio*, p. 177.

cito, et SUSPENDE TE. Anzi, talvolta l'umano ingegno riflessivamente
340 interpreta in sensi ragionevoli una voce priva di ragione; come un cavaliere
che, nel passar tra via uditosi chiamar CORNUTO da un pappagallo così
educato, et vedendone ridere la padrona alla finestra, risentitamente faceto le
disse: *Signora, ei mi ha preso in iscambio di vostro marito.* Et oltre a ciò,
piacevolissime *parafrasi* si soglion fare sopra scritte piane e di senso chiaro,
345 spiegandole in differenti et inopinati sentimenti. Nel qual genere facetissima fu
l'arringa di Antonio Gallo da Crescentino, avvocato dottissimo et di
amenissimo ingegno. Però che, quantunque un suo cliente fosse stretto a certo
pagamento per forza di questa clausula instrumentale: *Si obliga di pagarlo ad ogni
simplice sua richesta: in pace, senza lite, né strepito o forma di giudicio,* nondimeno, alle
350 importune preghiere di lui salito in aringhiera l'avvocato, là dove niuna difesa
parea potersi fare in causa tanto chiara, francamente così parlò: *Che il mio cliente
più non sia tenuto a pagamento niuno dagli atti medesimi chiaramente risulta. Egli ha
promesso di pagare IN PACE: or siamo in guerra, continuando l'assedio sotto Vercelli.
SENZA LITE: et or la lite è contestata dal creditore. SENZA STREPITO: et ei ne
355 ha fatto un romor grande per la città. SENZA FORMA DI GIUDICIO: et or si fa in
contradittorio davanti a' giudici. Ond'io conchiudo che, mutate le condizioni del pagamento,
il cliente mio non sia tenuto a pagar nulla.* Quanto ciascun ridesse di queste
inopinate glosse non è da domandare.

Con questo sale parimente si condiscono quelle RISPOSTE FACETE, che
360 parendo veramente a proposito, inaspettatamente trapassano di un genere ad
altro, et ci sorprendono. Tal fu l'argutezza di Stratonico, il quale interrogato:
Quai navi son più sicure, le ritonde o le longhe?, rispose: *Quelle che sono in porto.* Dove

346. di Antonio Gallo da Crescentino: nelle altre edd. di un nostro avvocato. Si tratta di un personaggio noto nell'ambiente di corte torinese, citato anche nell'*Istoria della Compagnia di San Paolo*, pp. 190-191. Cantaluppi annota: «valente oratore e autore di carmi latini, docente di giurisprudenza fino al 1624, quando fu aggregato al collegio dei giureconsulti dell'Università [di Torino]». Il riferimento all'assedio di Vercelli permette di datare l'episodio nel 1617. □ 345-346. et di amenissimo ingegno: nelle altre edd. et di pari amenissimo ingegno. □ 358. glosse: uso ironico del termine tecnico che indica il commento ai testi giuridici. □ 361-362. Stratonico... porto: motto riportato da ATENEIO, VIII, 350b. □ 364. essere attenersi: 'essersi attenuti'.

tu vedi ch'ei trapassò dalla categoria della *figura* a quella del *luogo*, volendo (benché fuor del proposito) significare: meglio essere attenersi alla terra che al
 365 mare, poiché le navi o longhe o ritonde son mal sicure. | [471] Et dalla cagion efficiente *fisica* all'effetto *morale* facetamente trapassò un medico, che ricercato da un suo paziente: *Non le rane sian cibo malinconico*, rispose: *No, perché cantano*. Che sono tergiversazioni schiettamente ridicole, però che la *decezzione* scherza dintorno a materia *indifferente*. Et più ridicole saranno come la materia sarà più
 370 *vile*; qual fu quella di Pontidio presso Cicerone, interrogato; *Quem existimas qui in adulterio deprehenditur?*, rispose: *Tardum*. Di questo genere fu il picco innocente di un contadino et il ripicco malizioso di un poeta. Addimandato il contadino dal poeta Dante: *Che ora è?*, rispose alla buona, secondo l'orologio de' bifolchi: *Egli è l'ora che le bestie vanno a bere*. A cui disse il Dante: *Or che fai tu, che non vai?* Che se la materia sarà nobile et grave, nobile et grave sarà la
 375 *decezzione*. Così la vergine spartana, addimandata: *Quam dotem habes?*, rispose: *Pudicitiam*, dove argutamente, ma onestamente, ingannò l'interrogante, trascendendo dalla categoria dell'avere a quella degli *abiti morali*. Et un'altra che, benché ingenua, si vendea per ancilla, interrogata: *Quam artem exerces?*,
 380 saviamente rispose: *Fidelitatem*. Ma se la *decezzione* cadrà in materia ingiuriosa, tu ne udirai risposte mescolate di un dolce et piccante, traendo l'acerbità dal *suggetto* et la dolcezza dalla *figura*. Così Giulio Cesare, che professò quest'arte prima che la militare, scusandosi a Metello dal prender l'arme col pretesto di mal d'occhi, et da lui improntamente addimandato: *Ergo tu nihil vides?*, rispose
 385 con isdegno: *A Porta Esquilina video villam tuam*, ch'era di mal acquisto. Motto

367. *No, perché cantano*: nelle altre edd. *No, perché sempre cantano*. Non mi sono note fonti dell'episodio. □ 369. *indifferente*: «irrelevante, insignificante» (GDLI). □ 370-371. *Quem... Tardum*: «Come chiameresti chi si lascia sorprendere in fragrante adulterio? 'Lento'» (CICERONE, *De orat.* II, 275). □ 372-375. *Addimandato... vai*: l'episodio si può leggere in L. DOMENICHI, *Facezie, motti et burle di diversi signori et persone private*, Venezia, Cornetti, 1588, pp. 67-68. □ 376-377. *Quam... Pudicitiam*: «Che dote possiedi? 'La pudicizia'» (PLUTARCO, *Mor.* 242B, *Lacaen.* 24). □ 379-380. *Quam... Fidelitatem*: «Che arte eserciti? 'La fedeltà'» (ivi, 242C, , *Lacaen.* 27). □ 384-385. *Ergo... tuam*: «'Quindi tu non vedi proprio nulla?' 'Ti assicuro che dalla Porta Esquilina vedo la tua villa!'» (CICERONE, *De orat.* II, 275-276). □ 385. *di mal acquisto*: 'acquisita con mezzi illeciti'.

pungente sì, ma faceto per l'inaspettato passaggio dalla qualità del *suggetto* alla qualità dell'*oggetto*; quasi detto avesse: *Restami sol tanto di facultà visiva ch'io posso vedere un ladro qual se' tu*. Sì come Catulo, brontolante non so che di Filippo, interessato maneggiator del publico, et da lui altamente interrogato: *Quid latras?*, risponde: *Furem video*; che fu un saltar dal genere *metaforico* al *proprio*, et dal vizio del *suggetto* a quel dell'*oggetto*. Di questo caratto fu quella di un capitano spagnuolo che, ricercato da d. Giovanni d'Austria chi saria buono a trattar la pace, disse: *Niuno è migliore di don Alonso, perché non ama la guerra*, alludendo alla sua fuga dalla battaglia. Altre risposte non men argute et
395 ingeniose consistono in qualche aggiunta che noi facciamo alla proposta contra | [472] l'intenzion del proponente; come la madre spartana al codardo figliuolo, che si scusava dalla spedizione dicendo: *Parvum habeo gladium*, rispose: *Adde et gressum*; dove tu vedi ch'ella passa dalla *finta cagione* alla *vera*, ascrivendo la renitenza non alla cortezza del ferro, ma alla debilezza
400 dell'animo. Et quel di Clitemnestra, che all'adultero Egisto, il qual gloriandosi della nobile *agnazione* le disse: *Et cur Atride videor inferior tibi, natus Thyeste?*, rispose: *Si placet, adde et nepos*, rimproverandogli la vituperata *cognazione*, come nato d'incesto di Tieste con la propria figliuola. Et quell'altra già recitata risposta di Elettra all'adultera madre: *Quis esse putet virginem? Gnatam tuam?*
405 Tutte decezzioni penetranti infino al vivo, ma insieme argute et piacevoli a cui

389. *altamente*: «con alta voce» (CRUSCA 1612, con riferimento a DANTE, *Purg.* XIII, 29). □ 389-390. *Quid... video*: «Perché latrati? 'Vedo un ladro'» (QUINTILIANO, *Inst. orat.* VI, 3, 81, che riprende CICERONE, *De orat.* II, 220). Cfr. Z70, p. 392. □ 391. *caratto*: arcaismo per 'carattere' (GDLI). □ 392. *capitano spagnuolo*: Giovanni d'Austria (1547-1578), condottiero spagnolo celebre per aver condotto la flotta della Lega Santa alla vittoria contro quella ottomana nella Battaglia di Lepanto (1571). Non ho trovato testimonianze sul motto ricordato. □ 397-398. *Parvum... gressum*: «'Ho una spada corta' 'E fa' un passo avanti'» (PLUTARCO, *Mor.* 241F, *Lacaen.*, anon. 18). □ 401. *agnazione*: «discendenza in linea maschile», sapientemente messo in parallelo con il successivo *cognazione*, «parentela per via femminile» (GDLI). □ 401-402. *Et... nepos*: «'E perché ti sembro inferiore al figlio di Atreo, io che sono figlio di Tieste?' 'Se vuoi, aggiungi anche nipote'» (SENECA, *Agam.* 292-293; il testo originale suona propriamente: «Et cura Atrida videor inferiori tibi, natus Thyestae? Si parum est, adde te nepos»). □ 404. *Quis... tuam*: «'Chi potrebbe pensarlo, che tu sei una vergine?' 'Infatti: non sono tua figlia?'» (SENECA, *Ag.* 956; *putet* in luogo di *credet* è variazione di Tesauro, mentre *gnatam* per *natam* è lezione del *Corpus omnium veterum poetarum Latinorum*, I, p. 1309; vd. supra, cap. II.1). □ 405-406. *a cui non toccano*: 'a chi non sono rivolte'.

non toccano. Con le risposte vengon certi PROBLEMI FACETI per la *decezzione*, et non per altro. Come quello: *Vuoi tu ch'io t'insegni un segreto per far correre una carrozza per sé medesima? Ponla sopra un monte precipitoso.* Et quell'altro: *Vuoi tu un segreto perché una dama che ti sdegna ti venga ella medesima a ricercare?*
410 *Rubale le sue gioie.* De' quali esempi, l'un passa dal *movimento artificiale* al *naturale*, l'altro dal *movimento morale* al *fisico*.

Alle *proposizioni inaspettate* seguono gli ARGOMENTI INASPETTATI, che formano la maggior parte de' concetti faceti, i quali (come a suo luogo)²³⁴ non sono argomenti et simigliano argomenti; come la simia non è uomo et simiglia
415 all'uomo, et però ci fa ridere, perché ogni sorte d'imitazione è piacevole. Quinci ancor nelle scuole loicali corre in proverbio quell'esempio dell'argomento spropositato: *Deus est in mundo, ergo baculus est in angulo*, dove la sola imitazione della forma illativa sorprende l'ascoltatore, che riflettendo dappoi sopra il suo inganno, non sa se rida dell'ingannatore o di sé stesso. Questa
420 dunque chiamar potresti *decezzion dialettica*, però che tende ad ucellar disputanti nelle materie speculative. Laonde la medesima forma spropositata²³⁵ nelle materie del civil commercio et de' costumi diverrà *decezzion retorica*; come il dire: *La virtù è bella cosa, dunque il ricco non è povero.* Ma di queste decezzioni retoriche son due maniere: l'una *figuratamente ingegnosa*, l'altra *studiosamente sciocca*.
425 *Ingegnosa* è quella in cui la conseguenza è inaspettata sì, ma ligata al suo

²³⁴ Ar. 2 *Rhet.* c. 25: *Necesse est ut enthymema, aliud enthymema sit, aliud non sit sed videatur* [«È necessario che un entimema talvolta sia entimema, talvolta non lo sia ma lo sembri». ARISTOTELE, *Rh.* II 24, 1400b35-36].

²³⁵ Ar. p. *Rhet.* c. 2: *Dialectica est ex iis, quae illis videntur quibus cum sit disputatio; rhetorica ex iis, quae illis videantur qui consulunt* [«La dialettica è fatta da quelle cose che somigliano a quelle su cui c'è discussione; la retorica da quelle che somigliano a quelle che si decidono usualmente». Ivi I 2, 1356b36-1357a1].

414. *come a suo luogo*: cfr. Z70, pp. 492-495. □ 417. *spropositato*: 'che svia dal proposito.' □ *Deus... angulo*: «Dio è nel mondo, dunque il bastone è nell'angolo». Esempio di fallacia logica del sillogismo ampiamente sfruttato nella logica medievale, basato sull'inganno che *ergo*, avverbio caratteristico della deduzione (*forma illativa*), può suscitare. Per i vari tipi di ragionamento di cui si costituiscono gli entimemi arguti, cfr. Z70, pp. 497-498. □ 425-431. *In... pensato*: aggiunta di Z70. L'episodio si può leggere in CORROZET, *Les divers propos memorables*, cit., c. 41r. Il protagonista è identificabile con Nicolas Rolin (1376-1462), potente uomo politico della Borgogna.

antecedente con qualche nodo ingegnoso | [473] et figurato. In questo genere,
 ingenuo et pronto motteggiatore fu il re Luigi XI, il qual solea dire che la sua
 lingua gli avea dato molti gusti, ma molti disgusti altresì. Questi, avendo inteso
 che Nicolò Raulino, gran cancellier di Borgogna, avea fondato un ricco e
 430 sontuoso ospitale, disse subito: *Ben conveniva che, avendo fatti tanti poveri, fabricasse*
un ospitale per metterveli dentro. Dove tu vedi che l'argutezza consiste nel ritrovare
 una ragione alla quale il cancelliere non avea mai pensato. Più eroica et più
 tragica fu quella di Leonida nel procinto della battaglia persiana, al quale i
 Lacedemoni impauriti avendo così esagerato: *Tantus est hostium numerus, ut*
 435 *solem iaculis obscurent,* rispose: *Commodius ergo in umbra pugnabimus.* Dove da
 quell'uom forte tu non attendevi una *conseguenza* sì dilicata, ma una generosa et
 eroica, come questa: *Dunque tanto maggior fia la gloria degli Spartani.* Onde il suo
 argomento non fu *seriamente* eroico, ma eroicamente *scherzevole* et *faceto* per
 quell'inganno. Tale ancora fu l'argomento di Socrate, quando la moglie,
 440 dimestico suo demonio, dopo un grandissimo strepito di villanie, gli lavò il
 capo con altra acqua che di fiori, disse: *Sapea ben'io che poi di aver tanto tonato aria*
piovuto. Dove tu vedi che quantunque il *gridare* et il *versar acqua lorda* non siano
 azzioni concatenate et consequenti, ei nondimen col suo ingegno vi ci trova
 un ligamento illativo, tirando il conseguente inaspettato da una *metafora di*
 445 *proporzione,* come quel di Leonida è tirato da una *iperbole.* A questo luogo
 rapporto la facezia di Ennio poeta, a cui Nasica avea fatto dir dalla fante ch'ei
 non era in casa; onde ito poi Nasica a cercar lui, il poeta stesso rispose: *Ennio*

434-435. *Tantus... pugnabimus:* «È tale il numero dei nemici, che oscurano il sole con le frecce' 'Dunque combatteremo più comodi all'ombra'» (PLUTARCO, *Mor.* 225B, *Ap. Lac.*, Leon. 6). Cfr. Z70, p. 271. Nelle altre edd. in luogo di *Più eroica et più tragica fu quella di Leonida* si legge *Come quella di Leonida.* □ 439. *l'argomento di Socrate:* l'episodio è riportato da GIROLAMO, *Adv. Iovin.* I, 48 (in *PL*, XXIII, 291b-c), da cui Tesauro traduce il motto: «Sciebam, inquit, futurum ut ista tonitrua imber sequeretur». La metafora di proporzione originaria si instaura tra il gridare della moglie e il rumore del tuono. □ 448-449. *Quid... ipsi:* «Come? Credi che non riconosca la tua voce? 'Sei proprio uno sfacciato! Quando sono venuto a cercarti, io ho creduto alla tua serva, che mi diceva che tu non eri in casa, e tu non vuoi credere a me stesso?» (CICERONE, *De orat.* II, 276). Nell'originale i due interlocutori sono invertiti.

non è in casa. E dicendogli Nasica: *Quid? ego non cognosco vocem tuam?*, Ennio rispose: *Homo es impudens. Ego cum te quererem, ancilla tua credidi te domi non esse, tu*
 450 *mibi non credis ipsi?* Simile a quella del contadino, quando l'asino ragghìo mentr'egli a un suo compare si scusava di non averlo. Però che dicendogli questi: *Or io pur odo ch'egli è dentro*, rispose: *Vuoi tu creder più tosto all'asino che a me stesso?* Dove tu non conosci niun'altra argutezza, se non la forza della illazione inopinata et ingegnosa. Ma facetissimo fu l'argomento di un aratore, il qual
 455 vedendo l'arcivescovo di Colonia cavalcare armato con una comitiva di cavalieri, levato il viso si diede a ridere. Perché, fermatosi l'arcivescovo et | [474] ricercatolo di che ridesse: *Rido* (disse colui) *che san Piero, povero scalzo, abbia lasciato così bravi et armigeri successori.* A cui l'arcivescovo, volendogli benignamente torre lo scrupolo et appagarlo, disse: *Tu dei sapere ch'io sono*
 460 *arcivescovo, ma insieme duca. Come arcivescovo vesto nel tempio il sacro manto per celebrare i divini officii, ma come duca io vesto l'armi et esco in campagna per difendere gli miei Stati.* Il buono omo, che non avea studiato le metafisiche distinzioni, umilmente replicò: *Vorrei dunque io sapere: se il signor duca andasse a casa del diavolo, dove anderebbe monsignore arcivescovo?* Molto ribalda semplicità.

465 Ma non men ridicola, benché manco ingegnosa, è la *decezzione sciocca*, che deduce un conseguente piano, vulgare et proprio, onde l'ascoltator ne aspettava un figurato et ingegnoso. Et questa (come osservò Cicerone) era l'argutezza molto familiare a Nevio, come: *Sapiens, si algebit, tremet.* Et Marziale: *Oculo Philenis semper altero plorat: Quo fiat id quaritis modo? lusca est.* Et quell'altro:
 470 *Pauper haberi Cinna vult, et est pauper, dove tu aspettavi: et est dives.* Nel qual genere sovviemmi ch'essendo crepata una grande bombarda nella salve che si

450. *quella del contadino*: non mi è nota la fonte dell'episodio. □ 454. *l'argomento di un aratore*: anche in questo caso non ho trovato la fonte. Tutto l'episodio è aggiunto in Z70. □ 465. *Ma... ingegnosa*: nelle altre edd. *Ma più ridicola, benché meno ingegnosa*. □ 468. *Sapiens... tremet*: «Il sapiente, se avrà freddo, tremerà» (CICERONE, *De orat.* II, 285). □ 469. *Oculo... est*: «Fileni piange sempre con un occhio solo. Mi chiedete come ciò possa avvenire? È cieca da un occhio» (MARZIALE, IV, 65). □ 470. *Pauper... dives*: «Cinna si ritiene un povero, ed è povero» (ivi, VIII, 19; il testo originario ha *videri* in luogo di *haberi*). La risposta attesa suona: «Ed è ricco».

fé al cardinale Aldobrandino, quand'egli entrò in Milano per metter pace fra le
corone (quasi Marte già cominciassse a spezzar le sue arme), essendosi a gara
sottigliati que' begli spiriti per concettizzar sopra tal soggetto, veramente
475 fecondo di poetiche argutezze, un bellissimo ingegno ingannò tutti gli 'ngegni
con la verità, et involò tutto l'applauso. Però che, avendo problematicamente
toccate molte riflessioni spiritose, et riprovatele tutte, conchiudé così:

Ominis arcanum quæris? Faber inscius æri
480 *imposuit nimium pulveris, et crepuit.*

Dove tu vedi che l'argutezza consiste nel dispregiar le argutezze, et il non dir
cosa nuova è novità.

Or come il discorso illativo²³⁶ consiste tutto nel *sillogismo* et nella *induzione*,
485 così agli entimemi inaspettati aggiungo le INDUZZIONI INASPETTATE et
facete; come quella di Filostrato ad un causidico il qual sovente rallegrava i
giudici con alcun motto ridicolo: *Qui assidue luctatur, luctator fit; qui assidue*
fabricat, faber; ergo si tu assidue ridicula dices, ridiculus fies. Dove tu vedi che l'ultimo
membro della induzione inganna l'ascoltatore alla fallace, passando | [475]
490 dall'*attivo* al *passivo*. Per contrario un mercatante, fallito per aver dato a

²³⁶ Ar. 1 *Rhet.* c. 2: *Omnino necesse est quidlibet ostendere vel syllogismo, vel inductione* [«In generale è necessario dimostrare qualcosa o per sillogismo o per induzione». ARISTOTELE, *Rb.* I 2, 1356b7-8].

472. *Aldobrandino*: Pietro Aldobrandini (1571-1621), favorito di Clemente VIII, incontrò nel 1600 in veste di legato il governatore di Milano Pedro Enríquez de Acevedo, conte di Fuentes, per aprire il terreno a una conciliazione tra gli spagnoli con i Savoia, loro alleati, e la Francia di Enrico IV. La pace giunse nel 1601 con il trattato di Lione, che poneva fine alle rivalità franco-savoiarde (cfr. E. FASANO GUARINI, *Aldobrandini, Pietro*, in *DBI*, vol. 2, 1960). Non mi è nota la fonte dell'episodio. Compare però nel celebre *Confusion de confusiones* di JOSEPH DE LA VEGA (Amsterdam, 1688, pp. 104-105), ripreso con ogni probabilità da Tesauro. □ 477. *riprovatele*: 'rifiutatele come false'. □ 479-480. *Ominis... crepuit*: «Chiedi il mistero del presagio? Un artigiere inesperto ha inserito / troppa polvere nell'ordigno di bronzo, e si è crepato». □ 487-488. *Qui... fies*: «Chi lotta con assiduità, diventerà un lottatore; chi fabbrica con assiduità, un fabbro; dunque se tu dici cose ridicole con assiduità, diventerai ridicolo». Non mi è nota la fonte del motto. □ 491-492. *Fabricando... credere*: «Creando impariamo a creare, leggendo a leggere, guarendo a guarire, ma credendo impariamo a non credere». Anche in questo caso non ho trovato la fonte.

credenza, ne fé questa induzione: *Fabricando discimus fabricare, legendo legere, medendo mederi, sed credendo discimus nihil credere*. Dove l'ultimo membro c'inganna con la *negativa*, mentre tu aspettavi l'*affermativa*. Ma laudatissima è quella di Crasso (orator facetissimo) contra Silo, che avea fatta testimonianza DE
495 AUDITU contra Pisone: *Potest fieri, ut is iratus dixerit. Potest fieri, ut tu non recte intellexeris. Potest etiam fieri, ut quod te audivisse dicis, nunquam audieris*. Che vuol dire: *Può essere che tu sii un mentitore*. Sopra che Cicerone: *Hoc ita præter expectationem accidit, ut testem omnino risus obrueret*.

Hai tu fin qui conosciuto due *divisioni* di questa piacevolissima figura, cioè
500 per via di *categorie* et per via di *operazioni dell'intelletto*. Or io vò fartene brevemente conoscere tre divisioni singolarissime a questa ottava figura, cioè per via de' GENERI DELLE CAUSE, *dimostrativo, deliberativo e giudiciale*, per via de' COSTUMI et per via degli AFFETTI, che possiam chiamare, co' termini del nostro autore,²³⁷ *decezzioni RAZIONALI, MORALI et*
505 *PATETICHE*; onde di questo nobilissimo parto dell'intelletto avrai una intera et isquisita contezza. Del genere DIMOSTRATIVO son quelle che,²³⁸ fingendo di laudare, inaspettatamente finiscono in vitupero. Come quel di Cicerone: *Laudandum adolescentem, ornandum, TOLLENDUM*. Et lo spartano, venendogli per improvero mostre in un quadro le imprese militari degli

²³⁷ Ar. 3 *Rhet.* c. 2: *Persuasionum genera sunt tria. Nam alia sunt in moribus, alia in affectibus, alia in ratione* [«I generi di persuasione sono tre. Infatti alcuni sono nei costumi, altri negli affetti, altri nelle spiegazioni». ARISTOTELE, *Rb.* I 2, 1356a1-4].

²³⁸ Ar. 3 *Rhet.* c. 15: *Cum parum laudat, ut magis vituperet* [«Quando loda un po' per offendere di più». Ivi III 15, 1416b4-5].

495-496. *Potest... audieris*: «Può essere che egli parlò in un momento di ira. Può essere che tu non hai capito bene. Può essere che tu dici di avere sentito ciò che non hai mai sentito» (CICERONE, *De orat.* II, 285). Cicerone commenta: «Questa conclusione arrivò così inaspettata, che il teste fu sommerso da un riso generale». □ 502. *GENERI DELLE CAUSE*: nel senso di 'cause da perorare davanti a un uditorio'. La suddivisione è quella classica di ARISTOTELE (*Rb.* I 3), che verrà ripresa e approfondita nel cap. X sulle cause finali delle argutezze (cfr. Z70, pp. 541-545). □ 506. *contezza*: «notizia» (CRUSCA 1612). □ 508. *Laudandum... TOLLENDUM*: ricordata poco prima, cfr. Z70, p. 464. □ 509. *improvero*: arcaismo per «rimprovero» (GDL). □ 510. *Fortissimi... TABULA*: «Sono senza dubbio fortissimi gli Ateniesi e valorosissimi sulla tavola» (PLUTARCO, *Mor.* 232F, *Ap. Lac.*, anon. 9). Cfr. Z70, p. 12.

510 Ateniesi, disse: *Fortissimi sane Athenienses ac strenuissimi sunt IN TABULA*, cioè: *Nel quadro son valenti, ma codardi in campo*. Et un altro disse di Tirteo: *Optimus est hic, et incomparabilis animorum DEPRAVATOR*. Et di una certa foresozza: *Forma non est adeo insigni, sed honestate CARET*. Dove quell'avversativa *sed* ti faceva credere ch'è volesse dire: *Veramente la non è molto bella, ma è tanto più*
 515 *virtuosa*.

Del genere DELIBERATIVO, son quelle che sotto infinto di consigliar cosa buona scherzevolmente ne consigliano alcuna cattiva. Così Pegnio famiglio in Plauto, avendo detto a Dordalo lenone: *Quin tu hoc quod tibi suadeo facis?*, et rispondendogli Dordalo: *Quid est*, soggiunse: *Restim tibi cape crassam, et*
 520 *suspende te*. Certamente colui non isperava dall'amico un tal consiglio. Salso parimente fu | [476] quel quel consiglio di Granio ad un mal'avvocato che, scioccamente declamando, divenne rauco: *Suadeo tibi ut mulsum frigidum bibas*. Et rispondendo l'avvocato: *Imo vocem perdam*, soggiunse Granio: *Melius est vocem perdas, quam reum*.

525 Del genere GIUDICIALE son le *decezzioni* che paiono scusare, et accusano. Così Marziale: *Mentitur qui te vitiosum, Zoile, dicit: non vitiosus homo es, Zoile, sed VITIUM*. Et quell'altro: *Non est hic Cynicus, Cosme; quid ergo? CANIS*. Ma bellissima è quella di Cicerone ad Antonio: *Ego vero (vide quam tecum agam non inimice) quod bene cogitasti aliquando, laudo; quod non indicasti, gratias ago; quod non*
 530 *fecisti, ignosco; VIRUM RES ILLA QUÆREBAT*. Per contrario, bellissimi son

511-512. *Optimus...* *DEPRAVATOR*: «È ottimo e incomparabile nel depravare le anime» (ivi 235F, anon. 61). □ 512. *foresozza*: 'contadinotta' (CRUSCA 1612, che rimanda a Boccaccio). □ 513. *Forma...* *CARET*: «Non ha un aspetto così attraente, ma manca di onestà». Non mi è nota la fonte. □ 518-520. *Quin... suspende te*: «Ma perché a tua volta non segui i miei consigli? 'Cioè?' 'Prendi una corda bella grossa e impiccati'» (PLAUTO, *Pers.* 814-815). □ 522-525. *Suadeo... reum*: «Ti consiglio di bere una bevanda fredda con miele' 'Ma perderò la voce!' 'Meglio perdere la voce che un cliente'» (CICERONE, *De orat.* II, 282). □ 526-527. *Mentitur... VITIUM*: già citato qualche pagina prima, in Z70, p. 262. □ 528. *Non... CANIS*: «Costui, o Cosmo, non è un cinico: che cos'è dunque? Un cane» (MARZIALE, IV, 53, 8). Equivoco giocato sul fatto che la radice greca di *cynicus* (che indica l'appartenente a una setta di filosofi) significa 'cane'. □ 528-530. *Ego... QUÆREBAT*: «Io però – considera bene quanto amichevolmente ti tratto – ti lodo per la tua buona intenzione di quella volta, ti ringrazio di non aver denunciato il fatto, ti perdono di non aver agito: quell'impresa richiedeva un vero uomo!» (CICERONE, *Phil.* II, 34).

que' vezzosi rimproveri che paiono accuse, et son laudi. Come quel di Diogene, che additando Antistene Cinico suo maestro, che l'avea fatto divenir filosofo non curante le mondane ricchezze, dicea sorridendo: *Eccovi quell'assassino che di ricco mi ha fatto povero*. Sopra che Macrobio ne' *Saturnali* 535 riflette che questa simulata accusa era più grata et obligante che se avesse detto: *Gratus huic sum, quia me philosophum fecit ex divite*. E tai son quelle villanie con cui talvolta gli amanti sogliono esprimere l'animo onesto della sua idolezza, chiamandola: *fiera, spietata, crudele*.

In questo genere di *decezzion razionale*, facetissimo è quel dialogo di due 540 famigli, Leonida e Libano, nell'*Asinària* di Plauto, che con le forme dimostrative adoperate da' Romani nello encomio de' trionfatori, con alto et magnifico stile, celebrano a vicenda gli lor vituperi: *Laudes gratiasque merito habemus diis magnas, quum nostris sicophantiis, dolis astutiisque, confidentia scapularum, freti virtute ulmorum, advorsus stimulos, laminas crucesque* 545 *compedesque, indoctoresque acerrimos gnarosque nostri tergi, qui saepe ante cicatrices indiderunt in nostras scapulas, eas nunc legiones copiasque exercitusque furu, vi pugnando, euge potiti periuriis nostris, id virtute huius collega, meaque comitate factum est, etc.* Et rispondendo Libano con molta ambizione: *Quis sortior me est ad sufferendas plagas?*. Leonida gli fa questo elogio: *Ædepol virtutes quis tuas possit* 550 *collaudare, sicut ego possum, quæ domi duellique male fecisti? Næ illa aedepol pro merito tuo nunc memorari multa possunt: ubi fidentem fraudaveris, ubi hero infidelis fueris, ubi verbis conceptis sciens libensque periuriaris, etc.* | [477]

534-535. *Eccovi... povero*: cfr. MACROBIO, *Sat.* VII, 3, 21: «Sic et Diogenes Antisthenem Cynicum, magistrum suum, solebat veluti vituperando laudare: "Ipse me – aiebat – mendicum fecit ex divite"». □ 536. *Gratus... divite*: «Gli sono grato perché da uomo ricco mi ha fatto filosofo» (*ibidem*). □ 538. *idolezza*: scherzosamente, la «donna amata» (*GDLI*, questa la prima attestazione). □ 542-552. *Laudes... periuriaris*: «Rendiamo grandi lodi e grazie agli dei perché, con le nostre trappole, inganni e furberie, sicuri delle nostre spalle e del valore delle nostre braccia, noi, che affrontammo pungoli, piastre, croci e ceppi, bastonatori accanitissimi ed esperti delle nostre schiene, già decoratori di cicatrici sulle nostre spalle, ecco che quelle legioni, armate, eserciti interi dopo aspra battaglia si sono dati alla fuga davanti ai nostri spergiri. Merito del valore di questo mio collega e del mio garbo, ecc. C'è qualche prode più resistente di me a prender botte?» «Tu non potresti certo elogiare le tue prodezze come io le malefatte che hai compiuto in pace e in guerra. Quante non se ne

Qua parimente riduco le *laudazioni giocose*²⁴² di animali et cose vili, dove con l'inaspettata applicazion di *epiteti* et di laudi a soggetti non degni, si va
555 ingannando l'aspettazione degli uditori. Come quel che dicemmo di Cleofonte:
Et tu venerabilis et divina FICUS. Et Omero nella *Guerra delle rane*:

Nobile Martis opus grandique vibrata tumultu
arma cano, cum belligero stimulante furore
560 *fortia magnanimi moverunt praelia MURES.*

E quelle iscrizioni o tumuli che si fanno agli animali; come fé Giusto Lipsio al suo cagnuolo: *Saphyrus domo Batavus, delictum Lipsii, decus CANUM*, etc. Onde tu vedi quanto ampia vena di delizie retoriche et poetiche sgorghi da questa
565 figura.

Decezzioni MORALI son poi quelle che non per maniera di laude o biasimo, ma per *imitazione* o per alcuna *rappresentazion narrativa* ti fan veder costumi ridicoli o gravi della persona, in maniera che l'aspettazion dell'ascoltante si vada ingannando e sorprendendo. Questa è quella urbanità la
570 qual Cicerone descrive così: *Expectationibus enim decipiendis, et naturis aliorum*

²³⁹ Ar. p. *Rhet.* c. 9: *Verum quoniam accidit ioco vel serio laudare saepe non solum homines aut deos, sed etiam inanimata aut animalia, de iis quoque propositiones eodem modo accipienda* [«Poiché succede anche di lodare, o per gioco o seriamente, non solo uomini o dei, ma anche cose inanimate o animali, anche da questi sono da assumere le proposizioni allo stesso modo». ARISTOTELE, *Rh.* I 9, 1366a28-32].

possono attribuire davvero al tuo merito! Le frodi ai danni di chi si fidava di te, le infedeltà al padrone, gli spergiuri solenni eseguiti coscientemente e in allegria, ecc.» (PLAUTO, *Asin.* 545-562). □ 556. *Et... FICUS*: citato poco prima, Z70, p. 462. □ 558-560. *Nobile... MURES*: «Per volere del nobile e grande Marte canto le armi vibrare nel tumulto, / quando per seguire il bellico furore / mossero grandi battaglie i topi» (PS.-OMERO, *Batrach.* 4-6). □ 563. *Saphyrus... CANUM*: «Zeffiro, olandese di patria, delizia di Lipsio, onore dei cani». Cfr. GIUSTO LIPSIO, *Ad Belgas centuriae tres*, lib. III, ep. 90, in Id., *Opera*, Lugduni, Apud Horatium Cardon, 1613, I, p. 304 (seguito l'edizione segnalata da MAGGI, *La biblioteca*, item 23). □ 570-571. *Expectationibus... moventur*: «Si suscita il riso col deludere l'aspettativa, col deridere il carattere altrui, con la caricatura» (CICERONE, *De orat.* II, 289). □ 571-574. *Iste... possit*: «Quel tale che giornalmente striscia in mezzo al foro a mo' di drago crestato, dal piglio rabbioso, qui e là scrutando intorno se trovi qualcuno al quale possa insufflargli con le fauci, che possa attaccare con la bocca, incidere coi denti, spruzzare con la lingua» (*Rhet. Her.* IV, 49, 62).

irridendis, et ridicule indicandis, risus moventur. Tal è quella di Cornificio, che ti dipinge un uom fiero: *Iste quotidie per forum medium tanquam iubatus draco serpit, aspectu rabido, circumspiciens huc et illuc, si quem reperiat, cui aliquid mali faucibus afflare, quem ore attingere, dentibus insecare, lingua aspergere possit.* Ma questa è tragica.

575 Più comica et più faceta è quella ch'ei chiama *notazione*, con l'esempio di un ostentator di ricchezze: *Iste qui se dici divitem, putar esse præclarum: primum nunc videre quo vultu nos intueatur. Nonne vobis videtur dicere: Darem, si mihi molesti non essetis. Cum vero sinistra mentum sublevat, existimat se gemmæ nitore et auri splendore adspectus omnium præstringere. Cum servum respicit, alio nomine apellat, deinde alio atque*
580 *alio.* Heus tu, inquit, veni Sannio, nequid isti barbari perturbent, etc. Et in questa guisa ci 'nsegna il nostro autore²⁴⁰ di andar seminando nelle narrazioni alcuni tratti espressivi de' costumi nostri o degli altrui, et molte piacevolezze al genio dell'uditore

Né solamente con la continuata orazione, ma con certi motti brevi lanciati
585 in isfuggendo mentre altri seriamente parla piacevolmente | [478] si dipingono i costumi di una persona. Come allora che Lamia oratore assai giovine, ma bruttarello, si componeva per dir contra Crasso orator veterano, Crasso disse: *Audiamus pulcellum puerum.* Tutti sorrisero. Lamia così sorpreso, sentenziosamente rispose: *Non potui mihi formam ipse fingere, ingenium potui.* Et
590 Crasso, senza ridere: *Audiamus disertum.* Allor tutti risero a piene gote.

²⁴⁰ Ar. 3 Rhet. c. 16: *Annectenda sunt narrationi quæcumque, vel virtutes tuas vel adversarii vitia subostendunt, vel auditionibus incunda sunt* [«È opportuno aggiungere al racconto tutte quelle cose che lasciano intravedere o le tue virtù o i vizi dell'avversario, o che sono gradite agli ascoltatori». ARISTOTELE, *Rb.* III 16, 1417a2-7. Cfr. Z70, p. 413, nota 194].

576-580. *Iste... perturbent*: «Quello lì che credeva che fosse nobile l'essere detto ricco, osservate ora primamente con che viso ci guardi. Non vi pare che dica: 'Che non vi donerei, se non mi foste indisposti?' Quando poi si è sollevato il mento sulla sinistra, crede di avvincere gli sguardi di tutti con il luccichio della gemma e lo splendore degli ori. Quando si volta a guardare il servo lo chiama con un nome, poi con un altro e un altro ancora. 'Ehi tu', dice, 'vieni Sannione, che questi barbari non facciano qualche scompiglio'» (ivi, 50, 63). Nello stesso luogo la *notatio* viene definita: «cum alicuius natura certis describitur signis, quae, sicuti notae quae naturae sunt adtributa». □ 588-590. *Audiamus... disertum*: «'Ascoltiamo questo simpatico giovane.' 'La bellezza non ho potuto procurarmela da me, ma l'ingegno sì.' 'Allora ascoltiamo questo eloquente giovane.'» (CICERONE, *De orat.* II, 262).

Nel medesimo genere *morale*, facetissimo è quel contrapunto che fece il servo terenziano in materia vile al discorso del vecchio padrone in materia grave. Però che, avendogli il buon Demea ridetti que' documenti ch'ei soleva dare al suo figliuolo: *Hoc facito; hoc fugito; hoc laudi est; hoc vitio datur; denique*
595 *inspicere, tanquam in speculum, in vitas omnium iubeo, atque ab aliis sumere exemplum sibi;* rispose Siro: *Conservis ad eundem istunc præcipio modum: hoc salsum est, hoc adustum est, hoc lautum est parum, postremo, tanquam in speculum in patinas inspicere iubeo, et moneo quid facto opus sit.* Dove udendo tu correre inaspettatamente sotto le medesime forme concetti tanto differenti, necessariamente ne ridi. Che è
600 quell'oratorio secreto di Gorgia, rivelatoci dal nostro autore,²⁴¹ di travolgere in ridicolo quel che seriamente pronunciò l'avversario.

Ma le DECEZZIONI PATETICHE son tanto più vivaci che le *morali*, quanto la espressione degli affetti è più gagliarda che quella de' costumi: consistendo questi nella moderazion dell'animo tranquillo, et quegli nel
605 movimento delle passioni. Tale adunque fu la ridicola deplorazion di Marziale sopra l'incendio della casa di Teodoro:

*O scelus, o magnum facinus crimenque deorum:
non arsit pariter quod domus ET DOMINUS.*

610

²⁴¹ Ar. 3 *Rhet.* c. 18: *Gorgias recte dicebat oportere adversariorum seria risu pravertere* [«Gorgia diceva giustamente che è bene convertire le cose serie dette dagli avversari in riso». ARISTOTELE, *Rh.* III 18, 1419b3-4].

594-598. *Hoc... sit*: «Fa' questo; evita questo; questo ti fa onore; questa è riprovevole; in una parola, gli dico di guardare nella mia vita come in uno specchio, e di prendere da loro esempio.» 'I miei conservi li ammonisco proprio allo stesso modo: questo è salato; questo è bruciato; questo è poco lavato; infine, dico loro di guardare nei piatti come in uno specchio e gli insegno quello che va fatto.' (TERENZIO, *Ad.* 417-418, 415-417 e 425-429). □ 600. *oratorio*: 'relativo all'arte oratoria'. □ 608-609. *O scelus... DOMINUS*: «Oh delitto, oh grande misfatto e scelleratezza degli dei: / con la casa non è morto arso ANCHE IL PADRONE!» (MARZIALE, XI, 93, 3-4). □ 611. *malavoglienza*: «il voler male, odio» (CRUSCA 1612).

Ove un affetto di *compassione* finisce in *malavoglienza*. Et quel dello schiavo Tracalione, che beffa il vecchio con la *ossecrazione*: *Teque oro et quaso: si speras tibi hoc anno futurum multum SIRPE et LASERPITIUM, atque ab LIPPITUDINE usque siccitas ut sit tibi*. A cui quel vecchio non sciocco, con un riso malinconico
 615 augurando bene, minaccia male: *At ego te, per crura et talos tergumque obtestor tuum, ut tibi ulmeam uberem esse speres VIRGIDEMPLAM*. Faceti ancora son que' blandimenti di Milfione che finiscono in viltà: *Mea voluptas, mea delicia, mea vita, mea amanitas, meum mel, | [479] meum cor, mea COLLUSTRIA, meus MOLLICULUS CASEUS*.

620 Ma più salsa è la *imitazion patetica*, che col gesto et con la voce mette in ridicolo gli affetti altrui, cagionando riso con l'inverisimile.²⁴² Di questa, Cicerone ci pone avanti un facetissimo esempio di Crasso che schernisce un'affettuosa perorazione del suo avversario: *PER TUAM NOBILITATEM, PER VESTRAM FAMILIAM*. ' *Quid aliud fuit* (dice Tullio) *in quo concio rideret, nisi illa vultus et vocis imitatio? PER TUAS STATUAS,*' vero cum dixit, et extento
 625 *brachio paululum etiam de gestu addidit, vehementius risimus*.

Del medesimo genere son certe risposte fredde o ridicole dove il soggetto è bollente et doloroso, che similmente con l'inverisimile ingannano l'aspettazione. Come quella del vecchio apresso Nevio, che addimandato dal

²⁴² Ar. 3 *Rhet.* c. 7: *Si aspere dicuntur lenia et aspera leniter, nullam habent verisimilitudinem* [«Se le cose leggere si dicono con asprezza e le aspre con leggerezza, non sono verisimili». ARISTOTELE, *Rh.* III 7, 1408b9-10].

612. *ossecrazione*: latinismo per indicare la preghiera o la supplica. Cfr. Z70, p. 224, tra le figure patetiche. □ 612-616. *Teque...* *VIRGIDEMPLAM*: «Ti prego, ti supplico: che tu possa quest'anno prevedere un buon raccolto di SILFIO e di SUCCO DI SILFIO, e che tu possa avere gli occhi sempre SECCHI DALLA CISPA.' 'E io, per i tuoi garetti e i tuoi talloni e la tua schiena, ti scongiuro, e così tu possa prevedere un'abbondante VENDEMMIA DI VERGHE D'OLMO'» (PLAUTO, *Rud.* 629-632 e 635-636; passi leggermente tagliati). Cfr. già Z70, p. 297. □ 617. *blandimenti*: 'lusinghe' (CRUSCA 1612). □ 617-619. *Mea...* *CASEUS*: «Mio diletto, mia delizia, mia vita, mia salute, mio miele, mio cuore, mio PRIMO LATTE, mio CACIOLINO FRESCO» (PLAUTO, *Poen.* 365-367). □ 623-626. *PER...* *risimus*: «PER LA TUA NOBILTÀ, PER LA VOSTRA FAMIGLIA.' Che altro fece ridere l'intera assemblea, se non quella imitazione del volto e della voce? Quando poi disse: 'PER LE TUE STATUE!', e, allungato il braccio, accennò anche un gesto, tutti ridemmo ancora più forte» (CICERONE, *De orat.* II, 242). □ 630. *Quid...* *sum*: «Perché piangi, o padre?' 'TI MERAVIGLI CHE NON CANTI? Sono stato condannato!''' (ivi, II, 279).

630 figliuolo: *Quid ploras, pater?*, risponde: *MIRUM NI CANTEM, condemnatus sum*.
 Chi avrebbe aspettato quell'argutezza seriogiocosa da chi stava col capestro alla
 gola? Ma più ridicola fu quella di Tectamene, a cui davanti a' senatori essendo
 stata pronunziata la sentenza di morte, partì ridendo, et interrogato perché
 ridesse, rispose: *Quia multam datis mihi, quam a nemine petii*. Et di questa sorte fu
 635 la risposta del Bardella, quando già vicino alle forche, in giorno di sabato,
 avendogli detto il confortatore: *Fatti animo, che tu cenerai questa sera in Paradiso*,
 rispose: *Iteci, vi priego, per me: che al sabato io digiuno*. Simile a quella di un
 codardo, che quando il bravo Leonida, distribuendo il cibo all'esercito avanti
 la battaglia, disse: *Hic prandete: cœnabitis apud inferos*, rispose: *Ad prandium, accepto;*
 640 *ad cœnam, renuntio*. Più rassicurato fu un di que' soldati spagnuoli saccheggiatori
 di Roma, che Andrea dell'Oria condannò ad esser mazzerati nel mare, cuciti
 dentro una vela, inchiusovi un cestello di biscotto. Però che, veduto il pane,
 disse: *Per mia fé, questo è poco mangiare per tanto bere*. Finalmente sotto questo
 genere si comprendono tutte quell'espressioni di *affetti* che, non convenendo
 645 né al *tempo*, né al *luogo*, né alle *persone*, né alle altre *circonstanze*, sorprendono
 l'ascoltatore con la stranezza.

Or questa figura, la qual (come hai veduto) è il più saporito condimento
 delle conversazioni civili, ancor somministra vivacissimi lumi alle inscrizioni,
 non sol facete et ridicole, ma eziandio all'eroiche, le quali spargono di
 650 mordaci sali, potendosi acuire ogni | [480] clausula con argute *decezzioni*.

631. *seriogiocosa*: secondo il *GDLI*, prima attestazione del termine. □ 634. *Quia multam datis mihi, quam a nemine petii*: «Perché molto mi date, che io non chiesi a nessuno» (PLUTARCO, *Mor.* 221F, *Ap. Lac.*, Thectam.). □ 635. *la risposta del Bardella*: l'episodio si può leggere in DOMENICHI, *Facezie, motti, et burle*, p. 53. □ 638. *bravo*: «coraggioso» (CRUSCA 1612). □ 639-640. *Hic... renuntio*: «Pranzate ora: cenerete agli Inferi.' Accetto il pranzo, rinuncio alla cena.'». Solo la prima battura si legge in PLUTARCO, *Mor.* 225D, *Ap. Lac.*, Leon. 13). □ 641. *Andrea dell'Oria*: il celebre capitano genovese Andrea Doria (cfr. Z70, p. 361), che nel 1528 si trovava a comando della flotta francese a compiere scorribande contro gli Spagnoli, carichi del bottino ottenuto dal sacco di Roma. L'episodio è raccontato da COSTO, *Il fuggilozio*, pp. 241-242. □ 641. *esser mazzerati nel mare*: «Mazzerare è gittar l'uomo in mare, in un sacco legato, con una pietra grande: o, legate le mani e i piedi, e un gran sasso al collo» (definizione di Buti riportata in CRUSCA 1612). □ 642. *inchiusovi un cestello di biscotto*: 'inseritovi dentro un cestino con del pane biscotto'. □ 650. *clausula*: 'chiusura del verso'.

Darottene qua un'abbozzatura a penna corrente, lasciando che tu con più acuto ingegno vi ponghi l'ultima mano:

FLAVIUS DOMITIANUS

655

Imperator, Caesar, Augustus, Pontifex Maximus, Patrie

[Pestis.

Clarissimo genitori similis, ut soli lutum.

Patrium imperium illustrius fecit ex adverso.

Quam excito fuerit ingenio rogas? Statuas consule.

660

In Herculeam speciem sculpti voluit: Herculea dignus

[clava.

Imperium auspicatus a virtute, silicet:

ab gravi morbo fratrem expedit, funere festinato.

652. *vi ponghi l'ultima mano*: ribadisce il meccanismo di base della decezione, ossia la partecipazione dell'ascoltatore o del lettore nel scoprire l'inganno in cui era caduto il suo intelletto. Ma si tratta anche di una formula valevole per tutte le otto specie di metafora esaminate nel capitolo. □ 654-699. *FLAVIUS... canis*: «FLAVIO DOMIZIANO. / Imperatore, Cesare, Augusto, Pontefice Massimo, Massima Peste. / Simile all'illustrissimo padre, come al sole il fango. / Rese più illustre il dominio del padre *per ragioni opposte*. / Ti chiedi cosa solleticava il suo ingegno? *Domandalo alle statue*. / Volle essere scolpito sotto forma di Ercole: degno della erculea *clava*. / Gli fu favorito il comando dalla virtù, *senza dubbio*: / liberò il fratello da una grave malattia, *avendone affrettato la morte*. / Delle altre virtù non tanto splendette, quanto *scarseggiò*. / Il più vigile *a letto*, il più forte *nei quartieri femminili*; / il più amante della cosa pubblica e di quella *privata*; / di tutti i principi che l'hanno preceduto il più ladrone; / per somma carità delle *provviste*, / suddivise il bottino dell'impero tra le *prostitute*. / Fortunato almeno nel matrimonio: infatti, con fiducia reciproca, / la moglie gli altri uomini, il marito le altre donne allo stesso modo disprezzavano, / quanto i bambini assai timidi i *dolciumi*. / Con uguale clemenza nei confronti dei colpevoli e degli innocenti, / invitati a cena, li accoglieva con una *spada* lucente. / Come nuovo dessert, dopo la carne il *carnefice*. / Assai sospettoso di tutti, perdonava tutti i sospetti dopo la *morte*. / Amava come unico amante solo *sé stesso*. / Sincero con tutti gli altri, non ingannò mai nessuno *che non ci cascasse*. / Esercitò l'arte della persuasione: non con la prosa, ma con l'*astuzia*. / Infatti chiunque sbagliasse, lo convinceva subito con uno stile di *ferro*. / Tanto studioso di filosofia, che donò a tutti i filosofi l'*esilio*. / Interessato alla sola giurisprudenza, che gli *mancava*, / risolse tutte le liti con prontezza, senza ascoltare una *fazione*. / Non di Marte né tanto meno di Minerva fu *molto devoto*, / schiacciò con la sua mano fastidiose legioni di *mosche*. / Partecipò valorosamente a due battaglie navali nell'*arena*. / I Cati, i Sarmati, i Daci: / tutti i barbari nemici dell'impero superò in *barbarie*. / Trionfò due volte, *senza sapere di avere vinto*. / Ahi, crimine del Fato: un Cesare benvenuto per tante cose, / fu trafitto con *solo otto* pugnate. / Dopo aver lottato con ferocia contro la morte, / avrebbe vissuto, se non *fosse morto*. / Inserito perciò subito nella lista degli dei, / dal consesso di tutti gli dei dal cielo *cacciato*, / per suo sommo desiderio trovò pace tra i *cani* di Roma».

Cæteris virtutibus non tam claruit, quam caruit.

665

Vigilantissimus in triclinio, strenuissimus in gynecæo;

amantissimus Reipublicæ et privatæ;

omnium retro principum liberalissimus latro;

per summam charitatem, annonæ;

imperii spolia divisit in scorta.

670

Caniugio saltem felix. Nam reciproca fide,

uxor, viros, vir uxores exteras æque odere

ut castissimi infantes bellaria.

Erga reos et innocentes pari beneficentia,

ad cœnam rogatos, nitido excepit gladio.

675

Novæ secundæ mensæ, post carnes carnifex.

Omnium suspicacissimus, suspectis omnibus ignovit post

necem]

unicum amantem unice amavit seipsum.

Cæteris verax, neminem fefellit incredulum.

680

Suadendi artem exercuit: non prosa, sed versutia.

Nam quicquid lubuit, cuique statim suasit stylo ferreo.

Philosophiæ adeo studiosus, ut philosophos omnes donarit

exilio]

Sola iuris prudentia delectatus qua caruit,

685

centumviralis Fori prolixitate summota,

lites omnes illico diremit, parte inaudita.

Nec Marti minus quam Minerva lacerrimus,

sua manu infestas legiones delevit muscarum.

Bis navali prælio fortiter interfuit in arena.

690

Catos, Sarmatas, Dacos: | [481]

barbaros omnes imperii hostes superavit barbarie.

Bis triumphavit, vicisse nescius.

*Heu Fati crimen: tanta promeritus Cæsar,
confossus est vulneribus octo tantum.*

695

*Cum morte tamen acriter luctatus,
vixerat, nisi periisset.*

*Itaque in deorum album statim relatus,
deorumque omnium consensu Cælo reiectus,
maximum sui desiderium Romanis reliquis canibus.*

700

BIBLIOGRAFIA



EDIZIONI DEL *CANNOCCIALE ARISTOTELICO*

- Edizioni antiche significative (la lista completa è in CUTRÌ, *Storia editoriale*, vd. *infra*):

S54 Torino, Giovanni Sinibaldo, 1654 (*princeps*).

B63 Venezia, Paolo Baglioni, 1663 (seconda impressione).

H64 Roma, Guglielmo Hallé (nelle stamperie di Fabio de Falco), 1664 (quarta impressione).

Z70 Torino, Bartolomeo Zavatta, 1670 (quinta impressione).

- Ristampe anastatiche di Z70:

1) Bad Homburg v. d. H.-Berlin-Zürich, Gehlen, 1968 (herausgegeben und eingeleitet von August Buck).

2) Savigliano (Cuneo), Editrice Artistica Piemontese, 2000 (con contributi di Maria Luisa Doglio, Marziano Guglielminetti, Adriano Pennacini, Florence Vuilleumier, Pierre Laurens, Dionigi Vottero, Giovanni Menardi; coordinamento di Giovanni Menardi).

- Antologie annotate:

Trattatisti e narratori del Seicento, a cura di Ezio Raimondi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960 («La letteratura italiana. Storia e testi», vol. 36), pp. 17-106 (sigla: TNS).

Prosatori e narratori barocchi, scelta e introduzione di Giorgio Bàrberi Squarotti, apparati di Fulvio Pevere, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2002 («Cento libri per cento anni», vol. 36), pp. 83-138 (sigla: PNB).

- Traduzioni complete e parziali:

[Emanuel Thesaurus], *Idea argutiarum heroicarum, quae Italis dicuntur Imprese*, in *Job. Christophori Wagenseilii, Doct. & in Acad. Altdorf. Prof., Exercitationes sex varii argumenti*, Joh. Henricus Schönnerstaedt excudit, prostat Noriberga apud Pauli Furstii Haeredes, 1687, pp. 14-43 (traduzione latina del solo cap. XV di Johann Christoph Wagenseil).

Emanuelis Thesauri, Comitis Majorumque Insignum Equitis, Idea argutae et ingeniosae dictionis, ex principiis Aristotelicis sic eruta, ut in universum Arti oratoriae, et inprimis lapidariae atque symbolicae, inservit. Accessere, ab Autore adjecti, tractatus duo: alter de Argutis concionatorum enthymematis, alter de Emblemis. Omnia nunc primum ex Italico latine conversa, Francufurti et Lipsiae, sumptibus Joan. Melchioris Süstermanni, Bibliopolæ Helmstadensis, 1698 (traduzione latina completa di Caspar Cörber).

Emanuelis Thesauri, Comitis majorumque insignium Equitis, Idea argutae et ingeniosae dictionis, ex principiis Aristotelicis sic eruta, ut in universum Arti oratoriae, et inprimis lapidariae atque symbolicae, inserviat. Accessere, ab autore adjecti, tractatus duo: alter de Argutis concionatorum enthymematis, alter de Emblematis. Omnia ex Italico latine conversa, Coloniae, apud Thomam Fritsch, 1714 (ristampa della traduzione latina di Cörber).

Cannocchiale aristotelico, esto es Anteojo de larga vista, o Idea de la agudeza e ingeniosa locucion, que sirve a toda Arte oratoria, lapidaria y simbolica, examinata con los principios del Divino Aristoteles. Escrito en idioma toscano por el Conde Don Manuel Thesauro, Gran Cruz de los Santos Mauricio y Lazaro. Añadidos por el autor dos tratados: de Conceptos predicables y Emblemas. Traducido al español por el R. P. M. Fr. Miguél de Sequeyros, del Orden de N. P. S. Augustin, Maestro en Sagrada Theologia

Éc. *Dedicado al Exc^{mo} Señor Marques de los Balbaves*, con privilegio, in Madrid, por Antonio Marin, año de 1741, vendese en la portería del convento de San Phelipe el Real, 2 tomi (traduzione spagnola completa di Miguel de Sequeyros).

Arisztotelészi messzélátó, avagy az elmés és szellemes beszéd lényege, igen hasznos a szónoki, kőfaragó és címerkészítő művészet számára (1655), in *A barokk*, a bevezető tanulmányt írta, a szövegeket válogatta, fordította és magyarázta: Bán Imre, Budapest, Gondolat Kiadó, 1962 (traduzione ungherese parziale basata sull'edizione Raimondi).

Tratado dos Ridículos, Campinas, CEDAE («Referências»), 1992 (traduzione portoghese di João Adolfo Hansen del cap. XII di Z70).

The Aristotelian Telescope, in *Italy in the Baroque. Selected Readings*, edited and translated by Brendon Dooley, New York-London, Garland, 1995, pp. 460-486 (traduzione inglese parziale basata sull'edizione Raimondi).

Argúcias humanas, «Revista do IFAC-UFOP», n. 4 (dez. 1997), pp. 3-10 (traduzione portoghese di João Adolfo Hansen, con la collaborazione di Gabriella Cipollini, di parte del cap. III secondo l'edizione Raimondi).

La métaphore baroque d'Aristote à Tesaurus. Extraits du «Cannocchiale aristotelico», présentés, traduits et commentés par Yves Hersant, Paris, Seuil, 2001 (traduzione francese parziale basata sull'edizione Raimondi).

Podzornaja truda aristotelja, perevod Eleny Kostjukovič, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo «Aleteja», 2002 (traduzione russa parziale basata su B63).

MOLINA CANTÓ, Eduardo y CHIUMINATTO, Pablo, *Sobre la agudeza. Un capítulo del Catalejo aristotélico de Emanuele Tesaurus*, «Onomázein», 9 (2004), 1, pp. 27-49 (traduzione spagnola del primo cap. di Z70).

Aristotelészi messzélátó, avagy az elmés és szellemes beszéd lényege, igen hasznos a szónoki, kőfaragó és címerkészítő művészet számára, in *Retorikák a barokk korból*, a szemelvényeket válogatta, a

kötetet szerkesztette, a zárótanulmányt írta: Bitskey István [*et alii*], Debreen, Debreceni Egyetem Kossuth Egyetemi Kiadója, 2004, pp. 204-217 (nuova traduzione ungherese di Puskás István basata sull'edizione Raimondi).

Emanuele Tesauro: Skripturalität und Intermedialität als Konstituenten der Argutezza, in *Visuelle Poesie. Historische Dokumentation theoretischer Zeugnisse*, band 1, *Von der Antike bis zum Barok*, herausgegeben von Ulrich Ernst, in Verbindung mit Oliver Ehlen und Susanne Gramatzki, Berlin, De Gruyter, 2012, pp. 725-762 (traduzione tedesca antologica di Z70).

Idea wymowy opartej na arguncji i pełnej finezji, w przekładzie i opracowaniu Iwony Słomak i Kacpra Kardasa, «Terminus: półrocznik poświęcony tradycji antycznej w kulturze europejskiej», t. 17 (2015), z. 2 (34), pp. 379-416 (traduzione polacca del cap. I basata sulla traduzione latina del 1698).



ALTRI SCRITTI DI EMANUELE TESAURO

Alceste, o sia l'amor sincero, a cura di Maria Luisa Doglio, Bari, Palomar, 2000 (edizione seguita: Torino, Zavatta, 1665).

Apologie in difesa de' libri, Torino, Zapatta, 1673:

- *Al giudizioso lettore*, pp. 9-17;
- *Al discreto lettore*, pp. 1-12;
- *La Vergine trionfante e Il Capricorno scornato* (1633¹ e 1635²), pp. 1-249;
- *Apologia contro la Esamina del dottor Capriata* (1668¹), pp. 1-45;
- *Lettera informativa, per modo di apologia a monsignor l'Abate Siri* (1668¹), pp. 50-59;
- *Riflessi del foriere di corazze Ieronimo Crema sopra la scrittura intitolata Risposta del sargente maggiore Cristoforo Silva alla Lettera informativa* (1671¹), pp. 60-108.

L'Arte delle lettere missive, vindicata dall'oblivione [...] dal conte et cavaliere d. Luigi Francesco Morozzo, Torino, Zapatta, 1674 (prima edizione: Bologna, Recaldini, 1669).

Campeggiamenti del serenissimo principe Tomaso di Savoia, Torino, Zapatta, 1674:

- *Campeggiamenti ne' Paesi Bassi. L'anno 1638 (1639¹)*, pp. 1-112;

- *Campeggiamenti nel Piemonte. L'anno 1640 (1641¹)*, pp. 1-165;

- *Campeggiamenti nel Piemonte. L'anno 1641 (1642¹)*, pp. 167-243.

Edipo, a cura di Carlo Ossola, commento e note di Paolo Getrevi, Venezia, Marsilio, 1987 (edizione seguita: Torino, Zavatta, 1661).

Ermegildo, a cura di Pierantonio Frare e Michele Grazic, Manziana, Vecchiarelli, 2002 (edizione seguita: Torino, Zavatta, 1661).

La Filosofia morale [...]. Quarta impressione con le aggiunte dell'istesso autore, Torino, Zapatta, 1672 (prima edizione: Torino, Zavatta, 1670 nel frontespizio, ma 1671 nell'imprimatur).

Hermengildus. Tragedia (1621), manoscritto: BRT, *Manoscritti vari I*, 59bis, cc. 91-116.

Idea delle perfette imprese, testo inedito cura di Maria Luisa Doglio, Firenze, Olschki, 1975 (dal manoscritto: BRT, *Raccolta Saluzzo 471*, 46 cc.).

Inscriptiones, quotquot reperiri potuerunt opera et diligentia d. Emmanuelis Philiberti Panealbi [...], cum eiusdem notis et illustrationibus. Editio quinta, ab impressionum antecedentium innumeris mendis authoris manu expurgata, multisque inscriptionibus aucta, Taurini, Zapatae, 1670 (prima edizione: Taurini, Typis Bartholomei Zapatae, 1666).

Ippolito, cura di Stella Castellaneta, prefazione di Grazia Distaso, Lecce-Rovato (BS), Pensa MultiMedia, 2012 (testi critici del manoscritto: Holkham, Library of the Earl of Leicester, 526, cc. 1r-42v, e dell'edizione: Torino, Zavatta, 1661).

Istoria della Compagnia di San Paolo, a cura di Anna Cantaluppi, Torino, Compagnia di San Paolo, 2003 (edizione seguita: Torino, Sinibaldo, 1657; dall'edizione moderna è esclusa la parte seconda, pubblicata nel 1658).

La Metafisica del niente. Discorso sacro, in *Le antiche memorie del nulla*, a cura di Carlo Ossola, terza edizione accresciuta, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 207-228 (edizione seguita: Torino, Zavatta, 1664).

Panegirici, voll. I e II, Torino, Zavatta, 1659; *Panegirici et ragionamenti*, vol. III, Torino, Zavatta, 1660 (ma 1664).

Panegirici sacri, Torino, Eredi Tarino, 1633.

La politica di Esopo Frigio, a cura di Denise Aricò, Roma, Salerno Editrice, 1990 (edizione seguita: Ivrea, apresso San-Francesco, 1646).

Del Regno d'Italia sotto i barbari. Epitome [...]. Con le annotazioni dell'abate d. Valeriano Castiglione, Torino, Zavatta, 1664 (nel colophon: 1663).

Propositiones de magno et parvo, quae omnibus rhetoricae persuasionibus generibus accomodantur, Taurini, Zapatae, 1672 (attribuito).

Scritti, a cura di Maria Luisa Doglio, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

- *Il libero arbitrio*, pp. 7-77;

- *Le due croci*, pp. 81-94;

- *L'Italia vindicata*, pp. 97-103;

- *Memorie istoriche della nobilissima Hasta Pompeia oggi detta città d'Asti*, pp. 107-119;

- *I fasti bugiardi del Marchese di Pianezza*, pp. 123-128;

- *Critica contro Guichenon*, pp. 129-130;

- *Lettere*, pp. 133-157;

- *Appendice*, pp. 161-166.

La Tragedia, a cura di Maria Luisa Doglio, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017 (edizione seguita: Torino, Zavatta, 1664).

Vocabulario italiano, testo inedito cura di Marco Maggi, Firenze, Olschki, 2008 (dal manoscritto: Londra, British Library, *Sloane 2553*, cc. 1-33).

Si segnalano inoltre, secondo la data di pubblicazione, altri testi minori di Tesauro o ad esso attribuiti: (1) *Oratio in qua probatur Academiam Cremonensem Animosorum esse verissimum Herculis templum. Admodum R. P. Emanuelis Thesauri e Societate Iesu*, Cremonae, Apud Barthol. et Haered. Barucini Zannij, 1620; (2) *Racconto delle sontuose esequie fatte in Milano alli 7 di giugno l'anno 1621, per ordine della Cat. Maestà del Re D. Filippo III, Nostro Signore, alla felicissima mem. di Filippo III suo padre [...]*, in Milano, Per Pandolfo Malatesta [...], 1621 (attribuito dai contemporanei); (3) *Emanuelis Thesauri e Societate Iesu. Panegyricus inter solemnes inferias Ioannis Antonii Bovii [...]. Solerti cura Reverendi Patris Ioannis Michaelis Rubei [...] elaboratus, et impressus*, Neapoli, Apud Octavium Beltranum, 1623; (4) *Racconto delle pubbliche allegrezze fatte dalla Città di Milano alli IV febraro MDCXXX, per la felice nascita del Sereniss. Primogenito di Spagna Baldasar Carlo Dominico*, Mediolani, Appresso gli heredi di Melchior Malatesta [...], 1630 (attribuito dai contemporanei); (5) *Oratio Synodalis*, in *Synodus dioecesis Taurinensis prima. Ab Ill.mo et Rev.mo D. D. Antonio Provana Archiepiscopo Taurinens. habita Anno Domini 1633, Mense Aprili [...]*, Taurini, Apud hh. Io. Dominici Tarini, 1633; (6) *Apostrofe nella morte del re de' poeti, Lope de Vega e Carpio del molto reverendo Don Emanuele Tessauro* (1636), pubblicata in MARCO MAGGI, «*Sconcertati concerti*»: *Tesauro, la «supposition» e l'«arte nuevo»*, vd. *infra*, pp. 431-437; (7) *Caduta del Conte d'Olivares l'anno M.DC.XXXX.III*, In Ivrea, [s.e.], 1643 (attribuito dai contemporanei e, con cautela, da MAGGI, «*Sconcertati concerti*» cit., pp. 438-442); (8) *Origine delle guerre civili del Piemonte. In seguimento de' Campeggiamenti del Principe Tomaso di Savoia, descritti dal Conte et Cavalier Gran Croce D. Emanuele Tessauro. Che serve per Apologia contra Henrico Spondano*, In Colonia, Appresso Giacomo Pindo, 1673; (9) *Historia dell'Augusta Città di Torino, del Conte, e Cavaliere Gran Croce D. Emanuele Tessauro, proseguita da Gio. Pietro Girolidi [...]*, In Torino, Per Bartolomeo Zappata [...], 1679 (pubblicazione postuma; ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1968). Per quanto riguarda le lettere, molte pubblicate in vari articoli e alcune ancora inedite, mi permetto di rimandare a CUTRÌ, *Per una ricostruzione dell'epistolario di Emanuele Tessauro (con inediti)*, vd. *infra*. Molte di esse sono state da me

schedate e caricate sull'*Archivio delle corrispondenze letterarie italiane di età moderna (secoli XVI-XVII)*, url: <<http://www.archilet.it/>>.



**STUDI E CONTRIBUTI SU TESAURO
E IL CANNOCCHIALE ARISTOTELICO***

AA.VV., *«Pingere il libro aperto». Studi recenti e nuove prospettive su Emanuele Tesauro*, a cura di Alessandro Benassi, «Testo», 58 (luglio-dicembre 2009), pp. 7-124 (contributi di Alessandro Benassi, Fabrizio Bondi, Andrea Torre, Valeria Merola, Marco Maggi, Monica Bisi).

ARENA, Stefano, *«Omnis in unum». L'Accademia torinese dei Solinghi nell'antiporta allegorica del «Cannocchiale aristotelico»*, in *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Clizia Gurreri e Ilaria Bianchi, prefazione di Giulio Ferroni, introduzione di Gian Mario Anselmi, Avellino, Sinestesie, 2014, pp. 209-236.

ARNAUDO, Marco, *Sul significato del giocoliere nel «Cannocchiale aristotelico» di Emanuele Tesauro*, «Studi secenteschi», L (2009), pp. 3-14.

BALDI, Andrea, *Alle origini dei segni: note sulla teoria impresistica del Tesauro*. «Carte italiane», 11 (1990), pp. 39-48.

BENASSI, Alessandro, *La scoperta del cannocchiale e l'arguzia di Maurizio di Nassau nel «Cannocchiale aristotelico» di Emanuele Tesauro*, «Studi secenteschi», XLV (2004), pp. 446-449.

* Mi limito a segnalare la bibliografia di lavoro più sfruttata, concentrata in particolare sul *CA*. Altri studi sulla produzione di Tesauro, come le tragedie o i panegirici, quando non strettamente essenziali allo studio e citati una sola volta, sono ricordati solo nelle note.

- *Il libro e il ritratto di Emanuele Tesauro: un modello impresistico*, «Studi secenteschi», XLIX (2008), pp. 21-42.
 - *Ancora sull'impresa del «libro aperto» di Emanuele Tesauro*, «Studi secenteschi», L (2009), pp. 317-321.
- BESOMI, Ottavio, *Il colore dello spirito. Un ritratto del Tesauro per Cassiano dal Pozzo*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, vol. II, Padova, Editoriale Programma, 1993, pp. 1219-1227.
- BISI, Monica, *Il velo di Alceste. Metafora, dissimulazione e verità nell'opera di Emanuele Tesauro*, Pisa, Edizioni ETS, 2011.
- «*Mise-en-abîme*» del dramma e abisso del linguaggio: l'allegoria tra ontologia e morale nelle tragedie di Emanuele Tesauro, in *Allegoria e teatro tra Cinque e Settecento: da principio compositivo a strumento esegetico*, a cura di Elisabetta Selmi e Enrico Zucchi, Bologna, Emyl di Odoya, 2016, pp. 209-225.
 - *Tesauro Emanuele*, in *Dizionario biblico della letteratura italiana*, diretto da Marco Ballarini, responsabili scientifici e curatori: Pietrantonio Frare, Giuseppe Frasso, Giuseppe Langella, Milano, IPL, 2018, pp. 949-954.
 - «*Turpitudinis minime noxia*». *Ridicoli figurati e figure ingegnose nel «Trattato de' Ridicoli» di Emanuele Tesauro*, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI, Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Giulia Tellini, Ilaria Macera, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 583-591.
 - *Tesauro, Emanuele*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 95, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2019, pp. 467-471.
- BLANCO, Mercedes, *El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de augudeza*, «Críticón», XLIII (1988), pp. 13-36.

– *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Paris-Genève, Champion, 1992.

BOZZOLA, Sergio, *Contributo alla storia dell'ortografia: F.F. Frugoni e il secondo Seicento*, «Studi di grammatica italiana», XVI (1996), pp. 75-118.

– *Appunti per un'analisi stilistica del «Cannocchiale aristotelico»*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di Tina Matarrese, Marco Praloran e Paolo Trovato, Padova, Antenore, 1997, pp. 153-172.

CONRIERI, Davide, *Scritture e riscritture secentesche: Chiabrera, Marino, Tesauro, Segneri, Brignole Sale, Frugoni*, Lucca, Pacini Fazzi, 2005.

CONTE, Giuseppe, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano, Mursia, 1972.

CUTRÌ, Maicol, *Considerazioni su un anonimo 'Syllabus' di retorica del Seicento. Un testimone dalla preistoria del «Cannocchiale aristotelico»?», «Testo», 78 (luglio-dicembre 2019), pp. 55-74.*

– *Storia editoriale del «Cannocchiale aristotelico»*, «Testo», 80 (luglio-dicembre 2020), pp. 63-86.

– *Per una ricostruzione dell'epistolario di Emanuele Tesauro (con inediti)*, «Studi secenteschi», LXII (2021), pp. 191-227.

– *Indagine sull'uso delle fonti scientifiche nel «Cannocchiale aristotelico»*, in *Letteratura e Scienze, Atti del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)*, Pisa, 12-14 settembre 2019, a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre, Roma, Adi editore, 2021, in corso di pubblicazione.

DERVIEUX, Ermanno, *Emanuele Tesauro 1592-1675. Cenni biografici e bibliografici*, Torino, Tipografia San Giuseppe degli Artigianelli, 1931.

- DOGLIO, Maria Luisa, *Una «Apologia» inedita di Emanuele Tesauero: «L'Italia vindicata»*, «Lettere italiane», XXIX (1977), pp. 59-69 (il testo di Tesauero annotato è stato riedito negli *Scritti*, vd. *supra*).
- *Lettera e «arte epistolare». L'«Arte delle lettere missive» di Emanuele Tesauero*, in Ead., *L'Arte delle lettere. Idea e pratica della scrittura epistolare tra Quattro e Seicento*, Bologna, il Mulino, 2000, pp. 217-223 (parte già di *Lettere inedite di Emanuele Tesauero*, «Lettere italiane», XXXI, 1979, 3, pp. 438-462).
- *Da Tesauero a Giuffredo. Principe e lettere alla corte di Carlo Emanuele II*, in *Storia di Torino*, IV, *La città tra crisi e ripresa (1630-1730)*, a cura di Giuseppe Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002, pp. 569-630 (uscito dapprima su «Lettere italiane», XXXVIII, 1986, 1, pp. 3-25; riedito poi in Ead., *Letteratura e retorica tra Cinquecento e Seicento*, Firenze, Cesati, 2016).
- *Una lettera inedita di Emanuele Tesauero del 1653*, in *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, a cura di Paolo Guaragnella e Marco Santagata, Roma-Bari, Laterza, 2006, vol. I, pp. 759-768
- FIORANI, Malvina, *Aristotelismo e innovazione barocca nel concetto di ingegno del «Cannocchiale aristotelico» di Tesauero*, «Studi secenteschi», XLVI (2005), pp. 91-129.
- FRARE, Pierantonio, *La «nuova critica» della meravigliosa acutezza*, in *Storia della critica letteraria in Italia*, a cura di Giorgio Baroni, Torino, Utet, 1997, pp. 223-277.
- *Retorica e verità. Le tragedie di Emanuele Tesauero*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998.
- *«Per istraforo di prospettiva». Il «Cannocchiale Aristotelico» e la poesia del Seicento*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000 (stampa: 2001).
- *Marino al Cannocchiale*, «Aprosiana», IX (2001), pp. 97-107.

- *L'argutezza in Tesauro e in Gracián*, in *Cyberletteratura: tra mondi testuali e mondi virtuali*, Atti del convegno, Roma 9-10 giugno 2005, a cura di Alice Di Stefano, Roma, Nuova Cultura, 2006, pp. 105-117.
- FULLENWIDER, Henry F., *Tesauro in Germany*, «Arcadia», XXI (1986), pp. 23-40.
- GRAZIANI, François, *L'art comme vertu intellectuelle. L'aristotélisme de Tasse et de Tesauro*, «Littératures classiques», XI (1989), pp. 24-41.
- *L'image merveille. Figurer et dire selon le Cavalier Marin*, «Littérature», 87 (1992), pp. 24-30.
- HALLYN, Fernand, *Port-Royal vs Tesauro: signe, figure, sujet*, «Baroque», IX-X, 1980, pp. 76-86.
- HAYDEÉ LASE, Norma, *Una retorica comune alla base del concetto di metafora in Gracián e in Emanuele Tesauro*, «Testo», 27 (gennaio-giugno 1994), pp. 56-66.
- LOACH, Judi, *L'influence de Tesauro sur le père Menestrier*, in *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, textes recueillis et publiés par Jean Serroy, Grenoble, Presses universitaires, 1986, pp. 167-171.
- *Body and soul: A Transfer of Theological Terminology into the Aesthetic Realm*, «Emblematica», 12 (2002), pp. 31-60.
- *Le jardin céleste de Racconigi: la conception et l'usage d'un jardin d'apparence laïque de la Contre-Réforme*, in *Flore au Paradis. Emblématique et vie religieuse aux XVIe et XVIIe siècles*, présentation de Paulette Choné et Bénédicte Galuard, Glasgow, Glasgow Emblem Studies, 2004, pp. 37-48.
- LORUSSO, Anna Maria, *Tra cannocchiali, lenti, riflessi e specchi: la lezione aristotelica nel «Cannocchiale» del Tesauro*, in *Metafora e conoscenza*, a cura della stessa, Milano, Bompiani, 2005, pp. 213-234.

- MAGGI, Marco, *La biblioteca del Tesauero. L'inventario del 1675, con un saggio di identificazione e un inedito*, «Lettere italiane», LIII (2001), 2, pp. 193-246.
- «*Sconcertati concerti: Tesauero, la «supposition» e l'«arte nuevo»*», «Lettere italiane», LV (2003), 3 pp. 417-442.
- *Un inedito vocabolario italiano manoscritto di Emanuele Tesauero*, «Lettere italiane», LX (2008), 1, pp. 205-225.
- MAZZOCCHI, Giuseppe, *El Góngora de Gracián (con Tesauero al fondo)*, «Bulletin hispanique», 117 (2015), 1, pp. 159-170.
- MONCAGATTA, Maurizio, *La parola in movimento. Un'interpretazione del «Cannocchiale aristotelico»*, «Rivista di estetica», XXI (1985), pp. 9-28.
- MONTGOMERY, Robert L., *Emanuele Tesauero*, in Id., *Terms of Response. Language and Audience in Seventeenth- and Eighteenth-Century Theory*, Pennsylvania, University Press, 1992, pp. 16-28.
- MORPURGO-TAGLIABUE, Guido, *Anatomia del Barocco*, Palermo, Aesthetica, 2002.
- POZZI, Giovanni, *Note prelusive allo stile del «Cannocchiale Aristotelico»*, «Paragone letteratura», IV (1953), 46, pp. 25-39.
- *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento esemplificata sul p. Emmanuele Orchi*, Romae, Institutum Historicum Ord. Fr. Min. Cap., 1954.
- PROCTOR, Robert, *Emanuele Tesauero: A Theory of the Conceit*, «Modern Language Notes», LXXXVIII (1973), 1, pp. 68-94.
- RAIMONDI, Ezio, *Anatomie secentesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966.
- *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, ristampa aggiornata, Firenze, Olschki, 1982.

- RIGONI, Mario Andrea, *Maschere della verità. Il pensiero figurato dal Medioevo al Barocco*, Roma, Carocci, 2016.
- SANTINI, Federica, *Su alcuni aspetti dello stile del «Cannocchiale aristotelico»*, «Rivista di Studi Italiani», XVI (1998), 1, pp. 186-204.
- SCARPATI, Claudio e BELLINI, Eraldo, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesaurus, Pallavicino, Muratori*, Milano, Vita e Pensiero, 1990.
- SNYDER, Jon R., *Art and Truth in Baroque Italy, or the Case of Emanuele Tesaurus's Il cannocchiale aristotelico*, «MLN», 131 (2016), 1, pp. 74-96.
- TEDESCO, Salvatore, *Tesaurus: teoria della conoscenza tramite paralogismo*, in Id., *Le Sirene del Barocco: il nuovo spazio dell'estetico nel dibattito barocco italiano su dialettica e retorica*, Palermo, Centro internazionale di studi di estetica, 2003, pp. 33-70.
- *La retorica arguta di Emanuele Tesaurus e il problema del paralogismo*, in *Il corpo e le sue facoltà. Giambattista Vico*, Napoli, 3-6 Novembre 2004, a cura di Giuseppe Cacciatore, Vanna Gessa Kurotschka, Enrico Nuzzo, Manuela Sanna, Alessia Scognamiglio, «Laboratorio dell'ISPF», II (2005), 1, pp. 257-266.
- TUSCANO, Pasquale, *Appunti sulle prime stampe del «Cannocchiale Aristotelico» di Emanuele Tesaurus*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLIV (1977), 488, pp. 562-572.
- VAN HOOK, James W., *“Concupiscence of Witt”: The Metaphysical Conceit in Baroque Poetics*, «Modern Philology», 84 (1986), 1, pp. 24-38.
- VUILLEUMIER, Florence, *Image et persuasion: l'œuvre d'Emanuele Tesaurus*, in Eadem, *La raison des figures symboliques à la Renaissance et à l'Âge Classique. Etudes sur les fondements philosophiques, théologiques et rhétoriques de l'image*, Genève, Droz, 2000, pp. 267-296.

VIGLIANI, Luigi, *Emanuele Tesauro e la sua opera storiografica*, in *Fonti e studi di storia fossanese*, a cura di Luigi Berra, Giorgio Falco, Italo Mario Sacco, Torino, Fedetto & C., 1936, pp. 205-277.

ZANARDI, Mario, *Vita ed esperienza di Emanuele Tesauro nella Compagnia di Gesù*, «Archivum Historicum Societatis Iesu», XLVII (1978), pp. 3-96.

– *La metafora e la sua dinamica di significazione nel «Cannocchiale aristotelico» di Emanuele Tesauro*, «Giornale storico della letteratura italiana», 499 (1980), pp. 321-386.

– *Sulla genesi del «Cannocchiale aristotelico» di Emanuele Tesauro*, parti I-II, «Studi secenteschi», XXIII (1982), pp. 3-62 e parte III, «Studi secenteschi», XXIV (1983), pp. 3-50.

– *Metafora e gioco nel «Cannocchiale aristotelico» di Emanuele Tesauro*, «Studi secenteschi», XXVI (1985), pp. 25-100.

ZANLONGHI, Giovanna, *La tragedia fra ludus e festa. Rassegna dei nodi problematici delle teoriche secentesche sulla tragedia in Italia*, «Comunicazioni sociali», XV (1993), 2-3, pp. 157-240.

– *Teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.



ALTRA BIBLIOGRAFIA CITATA*

AA.VV., *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*. Atti del Convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno Editrice, 2002.

* Data la mole di autori e studi citati nelle note, alcuni dei quali hanno una funzione puramente indicativa, mi limito a indicare solo i riferimenti bibliografici che compaiono almeno due volte, così da supplire alla difficoltà di ritrovare le occorrenze precedenti. S'intende che i rimandi posti nell'Appendice seguono un sistema referenziale autonomo, quando non specificato altrimenti.

AA.VV., *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, Catalogo della Mostra tenuta a Biella nel 2002, a cura di Francesco Solinas, Roma, De Luca, 2001.

AA.VV., *Seicentina. Tipografi e libri nel Piemonte del '600*, a cura di Walter Canavesio, Torino, Provincia, 1999.

AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. V, *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno Editrice, 1997.

AA.VV., *Storia di Torino*, Torino, Einaudi, 1997-1999, 9 voll.

ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di Carlo Gallavotti, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 1974.

– *Retorica*, traduzione, introduzione e note di Cristina Viano, Bari, Laterza, 2021.

Aristoteles Latinus, editioni curandae praesidet L. Minio Paluello, [poi] G. Verbeke, Bruges [etc.], de Brouwer; [poi] Leiden, Brill; [poi] Turnhout], Brepols, 1961- (in corso di pubblicazione), 33 voll. editi.

Aristotelis Stagiritae Omnia, quae extant, opera [...], Venetiis, apud Cominum de Tridino, Montisferrati, 1560, 11 voll.

BARTOLI, Daniello, *La Ricreazione del savio*, a cura di Bice Mortara Garavelli, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, 1992.

BATTISTINI, Andrea, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice, 2000.

– *Galileo e i gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Milano, Vita e Pensiero, 2000.

- BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, Nuova edizione rivista e aggiornata, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980, 2 voll.
- BOLDONI, Ottavio, *Epigraphica, sive Elogia inscriptionesque quodvis genus pangendi ratio*, Augustae Perusiae, ex Typographia Camerali et Episcopali, apud Bartolos et Angelum Laurentium, 1660.
- BONDI, Fabrizio, «*I fantasmi di una lettura gioconda*». *Materiali per una fenomenologia letteraria del lettore secentesco*, in *C'è un lettore in questo testo? Rappresentazioni della lettura nella letteratura italiana*, a cura di Giovanna Rizzarelli e Cristina Savettieri, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 119-140.
- BOZZOLA, Sergio, *Tra Cinque e Seicento. Tradizione e anticlassicismo nella sintassi della prosa letteraria*, Firenze, Olschki, 2004.
- CARLI, Ferrante (Carlo Ferrante Gianfattori), *Essamina del Co[n]te Andrea Dell'Arca intorno alle ragioni del Conte Lodovico Tesauero in difesa d'un sonetto del Cavallier Marino*, Bologna, Vittorio Benacci, 1614.
- CARMINATI, Clizia, *Alcune considerazioni sulla scrittura laconica nel Seicento*, «Aprosiana», X (2002), 10, pp. 91-112.
- *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2008.
- *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento*, Pisa, Edizioni ETS, 2020.
- Corpus omnium veterum poetarum Latinorum [...]*, Secunda editio priore multo emendatior, Aureliae Allobrogum [Ginevra], Excudebat Samuel Crispinus, 1611, 2 tomi.
- CORRADINI, Marco, *In terra di letteratura. Poesia e poetica di Giovan Battista Marino*, Lecce, Argo, 2012.

DE RIJK, Lambertus Marie, *Aristotle: Semantics and Ontology*, Leiden/Boston/Köln, Brill, 2002, 2 voll.

FERRARO, Igor, *Alessandro Tesauro (1558-1621): uomo di corte, poeta ed architetto presso il duca Carlo Emanuele I di Savoia*, Cuneo, Nerosubianco, 2016.

FRUGONI, Francesco Fulvio, *Cane di Diogene*, Venezia, Antonio Bosio, 1687-89, 7 voll.

– *Il Tribunal della Critica*, a cura di Sergio Bozzola e Alberto Sana, Milano/Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, 2001, 2 voll.

GIACON, Carlo, *La Seconda Scolastica*, Torino, Aragno, 2001, 3 voll.

GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, edición, introducción y notas de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 2016 [1994¹].

GRACIÁN, Baltasar, *L'acutèzza e l'arte dell'ingegno*, traduzione di Giulia Poggi, presentazione di Mario Perniola, Palermo, Aesthetica, 1986.

– *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, edición de Emilio Blanco, Madrid, Catedra, 1998.

– *Agudeza y arte de ingenio*, edición y notas de Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José M.^a Andreu, Zaragoza/Huesca, Prensas Universitarias/Departamento de Educacion, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragon/Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, 2 tomi.

LAUSBERG, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, Hueber, 1973².

MARINO, Giovan Battista, *Dicerie sacre e La strage de gl'innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino, Einaudi («Nuova raccolta di classici italiani annotati»), 1960.

– *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966.

- *La Galeria*, a cura di Marzio Pieri, Padova, Liviana, 1979, 2 tomi.
- *L'Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, nuova edizione ampliata, Milano, Adelphi, 1988, 2 voll.
- *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, 1993.
- *La Lira*, a cura di Maurizio Slawinski, Torino, Edizioni Res, 2007, 3 voll.
- *Dicerie sacre*, introduzione, commento e testo critico a cura di Erminia Ardissino, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014 («Opere di Giovan Battista Marino», vol. 1).
- *Panegirici*, a cura di Marco Corradini, Gian Piero Maragoni, Emilio Russo, Roma, Edizioni di storia e letteratura («Opere di Giovan Battista Marino», vol. 3), 2020.

Marino e i marinisti, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.

MAZZONI, Iacopo, *Della Difesa della Comedia di Dante*, Cesena, Bartolomeo Raveri, 1587 (in ed. moderna: a cura di Luigia Businarolo, Sara Petri e Claudio Moreschini, Cesena, Società di Studi Romagnoli, 2017-21, 5 voll.).

MENESTRIER, Claude-François, *Philosophie des images, composée d'un ample recueil de devises, et du jugement de tous les ouvrages qui ont été faits sur cette matière*, Paris, Chez Robert J. B. de la Caille, 1682.

MENINNI, Federigo, *Ritratto del sonetto e della canzone*, a cura di Clizia Carminati, Lecce, Argo, 2002, 2 voll.

Monumenta paedagogica Societatis Iesu, nova editio penitus retractata, edidit Ladislaus Lukács S.I., Romae, apud Monumenta Historica Soc. Iesu, poi Institutum Historicum Societatis Iesu, 1965-92, 7 voll.

MORPURGO-TAGLIABUE, Guido, *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.

MORTARA GARAVELLI, Bice, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997 [1988¹].

ORSI, Giovan Gioseffo, *Considerazioni sopra un famoso libro franzese, intitolato La maniere de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Bologna, Costantino Pisarri, 1703.

PADULA, Vincenzo, *Scritti di Estetica, Linguistica e Critica letteraria*, a cura di Pasquale Tuscano, Roma-Bari, Laterza, 2001, 3 voll.

PEREGRINI, Matteo, *I fonti dell'ingegno*, Bologna, Carlo Zenero, 1650.

– *Delle acutezze*, testo e note a cura di Erminia Ardissino, Torino, Edizioni RES, 1997.

PIAZZA, Francesca, *La Retorica di Aristotele. Guida alla lettura*, Roma, Carocci, 2008.

POZZI, Giovanni, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.

– *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996.

– *Quando sono in biblioteca (Una lezione inedita del 1991)*, nota al testo di Fabio Soldini, «Fogli», 33 (2012), pp. 1-31.

RIPA, Cesare, *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, testo stabilito da Paolo Procaccioli, Torino, Einaudi («I Millenni»), 2012.

RUSSO, Emilio, *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2005.

– *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008.

SCARPATI, Claudio, *Iacopo Mazzoni tra Tasso e Marino*, «Aevum», LIX (1985), 3, pp. 434-458.

SERIANNI, Luca, *La lingua del Seicento: espansione del modello unitario, resistenze ed esperimenti centrifughi*, in *Storia della letteratura italiana*, cit. (vd. *supra*), V, pp. 561-596.

Vocabolario degli Accademici della Crusca, Venezia, Giacomo Alberti, 1612 (prima edizione) e Venezia, Iacopo Sarzina, 1623 (seconda edizione).

YNDURÁIN, Francisco, *Gracián, un estilo*, in *Homenaje a Gracián*, por Ch. V. Aubrun [*et al.*], Zaragoza, Cátedra Gracián Institución “Fernando el Católico”, 1958, pp. 163-188.

ZAMBRANO, María, *Verso un sapere dell'anima*, ed. italiana a cura di Rosella Prezzo, [trad. di Eliana Nobili], Milano, Cortina, 1996 (ed. or. *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Fundación María Zambrano, 1991).

INDICE

| | |
|---|-----|
| PREMESSA GENERALE | 5 |
| SIGLARIO ESSENZIALE | 9 |
| NOTA SULLA TRASCRIZIONE DEI TESTI ANTICHI | 10 |
| CAPITOLO I. PROPEDEUTICA ALLA LETTURA DEL TESTO | |
| PREMESSA | 11 |
| 1. UN LUNGO LAVORO | 13 |
| 2. UNA STRUTTURA IN MOVIMENTO | 28 |
| 3. UNO SGUARDO D'INSIEME | 52 |
| CAPITOLO II. PER UNA LETTURA PIÙ APPROFONDATA | |
| PREMESSA | 66 |
| 1. NELLA 'SELVA' DELLE CITAZIONI | 69 |
| 2. ARISTOTELE COME PRIMA GUIDA | 93 |
| 3. L'AUTORE COME SECONDA GUIDA | 116 |
| CAPITOLO III. LEGGERE E COMPRENDERE | |
| PREMESSA | 136 |
| 1. UN TESTO COMPOSITO | 139 |
| 2. UN TESTO COMPOSTO | 162 |
| 3. UNA 'COMMEDIA' DELL'APPRENDIMENTO | 184 |
| CONCLUSIONI | 194 |
| APPENDICE | 198 |
| METAFORA OTTAVA DI DECEZZIONE | 200 |
| BIBLIOGRAFIA | 236 |
| INDICE | 257 |