

Il tema dei rapporti tra Baltasar Gracián (1601-1656) ed Emanuele Tesauro (1592-1675) - o, meglio, tra l'*Agudeza y arte de ingenio* (prima ed. 1642, con titolo *Arte de ingenio, tratado de agudeza*; ed. accresciuta 1648) e il *Cannocchiale Aristotelico* (o sia *Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria e simbolica*) si incornicia, come è noto, in una più vasta *querelle*: quella tra Italia e Spagna (la Francia vi entrerà solo episodicamente) tesa a stabilire a chi toccasse il merito (o la colpa, a seconda dei periodi storici) di avere introdotto il ricorso alle 'acutezze' nella letteratura europea, per di più fornendo ad esse dignità teorica con una trattazione apposita. La polemica era stata inaugurata proprio da un amico e mecenate di Gracián, Vincenzo di Lastanosa, che nella prefazione al *El discreto* (1646), dopo aver vantato il valore dell'*Arte de ingenio*, lamentava che «l'opera piacque tanto ad un genovese, che la tradusse subito in italiano e se la appropriò»<sup>1</sup>. Il «genovese» cui qui si allude è, come ha chiarito Benedetto Croce, il bolognese Matteo Peregrini (che era segretario del Senato a Genova e che a Genova aveva pubblicato nel 1639 il suo *Delle acutezze*, dedicandolo a un genovese): il quale, nella prefazione al successivo *I fonti dell'ingegno* (Bologna, Zenero, 1650) si lamenta del comportamento di «un certo, che, tradotto il mio libretto *Delle acutezze* in castigliano, se ne fece autore, e di più si gloria che fosse stato da me tradotto in toscano. Nel primo, io non avrei difficoltà in darcene perdono, e, quasi dissi, in compiacermene, perché non potea quel bell'ingegno dar altra maggior prova di farne stima grandissima. Il secondo poi è bene stato un tiro, per non dir altro, sfoggiatamente indiscreto»<sup>2</sup>.

Riepilogando: 1639 *Delle acutezze*, 1642 e 1648 l'*Arte de ingenio*, 1654 la prima edizione del *Cannocchiale*: il linguaggio delle date parla chiaro e parrebbe escludere Tesauro da questo dibattito. Bisogna però far entrare in gioco altri due elementi: innanzitutto, la genesi del *Cannocchiale* è probabilmente da situarsi nel terzo decennio del seicento, sia essa da riconoscere nell'*Idea delle perfette imprese* (inedita, ma assegnabile agli anni tra il 1622 e il 1629), come sostiene Maria Luisa Doglio, o in un perduto trattato latino sulle arguzie di cui ci parla Tesauro stesso, come ritiene Zanardi. La genesi, s'intende, non l'opera quale l'abbiamo, perché essa, così com'è, è impensabile senza la meditazione provocata dagli attacchi anticoncettisti che proprio allora stavano cominciando<sup>3</sup>. In secondo luogo, i secoli hanno poco alla volta posto emarginato il *Delle acutezze*, senza mai spazzare appieno la polvere depositatasi fin da subito su libri di argomento analogo (quali l'inedito *De acuto et arguto* del gesuita polacco Kazimir Sarbiewski, steso nel 1626-27 e risalente a lezioni del 1619-20), accentuando invece sempre più, specialmente il ventesimo, l'importanza storica e il valore speculativo dell'*Agudeza* e, ancor più recentemente, del *Cannocchiale*.

Ho fornito queste coordinate essenziali perché non è di questi argomenti che intendo occuparmi, né di individuare precisi legami tra i due libri che consentano di stabilire se e in che misura Tesauro conoscesse l'opera di Gracián e se se ne sia servito per il *Cannocchiale*: sono questioni già ampiamente dibattute, non solo in Italia e in Spagna<sup>4</sup>, ma con risultati tutto sommato o generici o deludenti. In particolare, per risolvere l'ultima questione occorrerebbe una analisi ben più precisa e minuziosa, resa però estremamente lunga e difficile - e dall'esito incerto - sia dalla mole poderosa dei due testi sia dal loro carattere anche manualistico ed enciclopedico. Credo invece che sia più importante e fruttuoso individuare alcuni elementi concettuali comuni ai due libri: non per scatenare rivendicazioni nazionalistiche di primato, ma per mettere in rilievo la comune pronuncia di due autori tanto diversi tra loro. Anche per questa via, il barocco si conferma fenomeno europeo ed il Seicento si conferma secolo che ha molto da offrire alla nostra contemporaneità: di europei in cerca di una unione che, dopo essere stata raggiunta sul piano monetario, ha bisogno di rafforzare le basi culturali sulle quali pure è potuta nascere la moneta unica. Inoltre, credo che sia importante segnalare la persistenza, nell'età di Cartesio, di una forte linea umanistica - poiché, dopo gli

<sup>1</sup> Così Gracián in *Al lettore* vanta la novità del suo libro: «questo [lavoro] lo dedico all'ingegno ovvero all'acutezza in arte, teoria nuova di zecca, le cui sottigliezze, sebbene, a volte, traspiano dalla Retorica, ancora non si è in grado di scorgere: orfanelle che venivano affiliate all'eloquenza, dato che non si conosceva la loro vera madre» (*L'acutezza e l'arte dell'ingegno*, Presentazione di M. Perniola. Traduzione di G. Poggi. Consulenza scientifica e coordinamento di B. Perrián, Palermo, Aesthetica, 1986, p. 29; d'ora in poi citato nel testo come *Acutezza* seguito dal numero della pagina).

<sup>2</sup> B. Croce, *I trattatisti italiani del concettismo e Baltasar Gracián*, in *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1923, pp. 323-24 (ho corretto su M. Peregrini, *I fonti dell'ingegno*, Bologna, Zenero, 1650, p. 21 la citazione crociana).

<sup>3</sup> Ho ricostruito le discussioni sulla genesi del *Cannocchiale* in P. Frare, *Preliminari ad una lettura del «Cannocchiale aristotelico»*, «Testo», 17, gen.-giu. 1989, pp. 32-64, avanzando una mia proposta in *Il «Cannocchiale aristotelico»: da retorica della letteratura a letteratura della retorica*, «Studi secenteschi», XXXII, 1991, pp. 33-63 (poi in P. Frare, «Per istraforo di prospettiva»: *Il «Cannocchiale aristotelico» e la poesia del Seicento*, Pisa-Roma, Iepi, 2000, alle pp. 25 e 82-84).

<sup>4</sup> Croce, *I trattatisti italiani del Concettismo e Baltasar Gracián*, cit.; M. Costanzo, *Il Tesauro o dell'ingannevole meraviglia*, in *Dallo Scaligero al Quadrio*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1961, pp. 67-100 (poi in *Critica e poetica del primo Seicento. III. Studi del Novecento sulle poetiche del barocco [1899-1944]*, Alessandro Donati, Emanuele Tesauro, Roma, Bulzoni, 1971, pp. 89-112); H. Hatzfeld, *Three National Deformations of Aristotle: Tesauro, Gracián, Boileau*, «Studi secenteschi», II, 1961, pp. 3-21; A. Garcia-Berrio, *España y Italia ante el Conceptismo*, Madrid, Revista de filología española, LXXXVII, 1968 (cap. II: *Baltasar Gracián y Emanuele [sic] Tesauro: Confrontación de sus obras teóricas*); P. Laurens, «*Ars ingenii*: la théorie de la pointe au XVII<sup>e</sup> siècle (B. Gracián, E. Tesauro)», «La licorne», 3, 1979, pp. 185-213; N. Haydé Lase, *Una retorica comune alla base del concetto di metafora in Baltasar Gracián e in Emanuele Tesauro*, «Testo», 27, gen.-giu. 1994, pp. 56-66.

studi di Scarpati, di Fumaroli, di Bellini, di Merolla è ormai chiara la lunga durata dell'umanesimo, almeno fino alla data simbolica del 1648 –, che di fronte al mutamento culturale offre nuove proposte per tenere unito un sapere che il nascente razionalismo stava dissociando in quelle che più tardi si sarebbero dette le due culture.

Nessuno si stupirà se, nella mia veste di italianista e di studioso di Tesauro assumerò il *Cannocchiale Aristotelico* come base sulla quale impostare il confronto. Comincerò dunque con l'offrire una sommaria ricostruzione, non dell'intero contenuto – sarebbe impossibile, poiché il libro ambisce a costruire quella che oggi si direbbe una semiotica generale – ma della sua armatura concettuale, in modo da poter individuare i nodi che consentiranno un confronto con l'*Agudeza y arte de ingenio* di Gracián<sup>5</sup>.

Innanzitutto, Tesauro divide tutte le figure retoriche in tre classi: le figure armoniche, le figure patetiche, le figure ingegnose. Esse corrispondono alle tre facoltà dell'uomo, cioè il «senso», l'«affetto» (il pathos, il sentimento), l'«intelletto»<sup>6</sup>.

La metafora rientra nell'ultima classe, quella delle figure ingegnose, «cioè DIANOEA o sia *Sententiae*» (p. 235), vale a dire di pensiero<sup>7</sup>. Essa viene definita come «PAROLA PELLEGRINA, VELOCEMENTE SIGNIFICANTE UN OBIETTO PER MEZZO DI UN ALTRO» (*Cannocchiale*, p. 302) e poi suddivisa in otto classi, ricavate dal riordino della trattazione fornita da Aristotele in *Poetica* 21 e in *Retorica* III 10 e 11: metafora di somiglianza (o di proporzione: da specie a specie e da genere a genere), metafora di attribuzione (da specie a genere e da genere a specie), metafora di equivoco, metafora di ipotiposi, metafora di iperbole, metafora di laconismo, metafora di opposizione, metafora di decezione. Non posso ora esaminare partitamente tutti gli otto tipi di metafora individuati da Tesauro: quel che importa è che Tesauro usa il termine in un significato molto più ampio di quello che noi gli attribuiamo ora. Egli, infatti, raggruppa sotto la denominazione di metafora un po' tutte le figure retoriche, purché «ingegnose» (cioè, semplificando, prodotte dall'intelletto e ad esso destinate): in realtà, solo la metafora di somiglianza coincide con ciò che comunemente si intende per metafora.

Fin qui per quanto riguarda la «metafora»; ma non bisogna dimenticare che oggetto della trattazione di Tesauro non è la metafora, ma l'argutezza. Il *Cannocchiale* reca infatti come sottotitolo *Idea dell'arguta et ingegnosa elocutione*. La «metafora» di Tesauro, benché abbia, come abbiamo visto, una latitudine semantica molto più vasta di quella che noi ora attribuiamo al termine – tanto da coincidere, in sostanza, con ogni figura «ingegnosa» – non è ancora l'argutezza. Non bisogna infatti credere che ogni metafora (ogni figura ingegnosa) sia argutezza: alla classificazione tipologica in otto classi ora ricordata, se ne intreccia una assiologica, di valore. Tesauro distingue tre «gradi» della metafora: la «metafora semplice» (cap. VII), la «proposizione metaforica» (cap. VIII) e, infine, l'«argomento metaforico» (cap. IX). Cediamo la parola a Tesauro, che così riassume brevemente la differenza, che è anche gerarchica, tra i tre gradi della metafora:

Io ti scoprii a carte 279 tre differenze di *Metafore di Proporzione*. Altre di semplice PAROLA METAFORICA, fabricate dalla prima operation dell'Intelletto, come se per dire *Ira* tu dicessi *Ignis*. Altre di PROPOSIZION METAFORICA, più nobilmente nate nella seconda region dell'intelletto, come *Ignis gladio non est fodiendus*, per dire; *irritanda non est magnorum ira*. Le ultime, di ARGOMENTO METAFORICO, fabricate nella suprema sfera dell'Intelletto, come a dire: «*Quaeris cur Saguntum arserit? Romanorum ignem gladio foderat*». E questa è la figura più nobile, e più arguta: anzi è la vera *Argutezza*, che prende il nome dall'*Argomento*, come ti ho dimostrato a carte 481 (*Cannocchiale*, p. 638).

Mi limiterò a poche parole di commento e di integrazione, che segnalino intanto le caratteristiche «formali» (della forma «accidentale» o «materiale»: *Cannocchiale*, p. 493) delle prime due entità censite da Tesauro: innanzitutto, la metafora semplice consiste «in una *Parola argutamente presa per un'altra*: o in *poche parole esprimenti una sola notizia*: come se tu chiami l'Amore FUOCO: e la Rosa REINA DEI FIORI. E la Guerra, NAUFRAGIO DELLE REPUBBLICHE» (*Cannocchiale*, p. 481); la proposizione metaforica, invece, coincide con la metafora continuata o allegoria, come chiarisce bene sia la proposizione del tema ad apertura del capitolo ottavo («Ora qui è mio pensiero di ragionar di piè fermo della Proposizione Metaforica, e dell'ALLEGORIA, la quale altro non è che una Metafora continuata» (*Cannocchiale*, p. 482), sia la pratica della trattazione, che si esaurisce appunto nell'esame della metafora continuata o allegoria..

<sup>5</sup> A questo scopo mi servo, sintetizzando notevolmente, dei due saggi che ho citati alla nota 3. La citazione tesauriana da Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico o sia Idea dell'Arguta et Ingeniosa Elocutione...* Torino, Zavatta, 1670 (da qui in avanti *Cannocchiale*, seguito dal numero della pagina; conservo la varietà di caratteri tipografici dell'originale), ora disponibile nella ristampa anastatica promossa dal comune di Fossano per i tipi della Editrice Artistica Piemontese, Savigliano, 2000.

<sup>6</sup> Ascoltiamo Tesauro: «Ora, conciosiaché ogni uman godimento consista nel soddisfare ad alcuna delle tre umane facoltà, *Senso*, *Affetto*, *Intelligenza*: ancor delle Figure, altre sono indirizzate a lusingare il *Senso* dell'Udito, con l'Armonica soavità della Periodo. Altre a commuover l'*Affetto* con la energia delle forme vivaci. Et altre a compiacer l'*Intelletto* con la Significazione ingegnosa. Et eccoti tre supremi et adeguati Generi, onde si spandono tutte le Rettoriche Figure: cioè, ARMONICO, PATETICO, et INGEGNOSO» (*Cannocchiale*, p. 124).

<sup>7</sup> Anche se la riflessione contemporanea tende a cancellare o quantomeno a ridiscutere la tradizionale distinzione tra figure di parola e figure di pensiero, essa resta pertinente per Tesauro.

La differenza fondamentale, invece (la ragion formale), consiste nel fatto che ciascuno dei tre gradini metaforici utilizza una diversa «operazione» (aristotelica) dell'intelletto: il «concetto» (o «apprensione») presiede alla creazione della metafora semplice, il «giudizio» a quella della proposizione metaforica, infine il «sillogismo» sovrintende alla nascita dell'argomento metaforico. È proprio l'assunzione della graduatoria aristotelica a giustificare, per analogia, la gerarchia fra i tre gradi metaforici: «siccome la prima operazione dell'intelletto serve alla Seconda, e la Seconda alla Terza: così dalle semplici Parole Metaforiche nascono le Proposizioni metaforiche: e da queste gli Argomenti metaforici» (*Cannocchiale*, p. 481).

Gli «argomenti metaforici» costituiscono dunque il colmo dei procedimenti figurati, la vetta dell'abilità retorica; e sono essi a costituire l'argutezza vera e propria<sup>8</sup>. Infatti, al termine della lunga trattazione, Tesaurus, pur ammettendo che metafore semplici e proposizioni metaforiche costituiscono la base dell'argutezza, riconosce nei soli argomenti metaforici le arguzie degne di tal nome:

Queste [proposizioni] adunque sono Argutezze della SECONDA OPERAZION DELL'INTELLETO: assai più nobili e ingeniose, che non son quelle della prima. Per necessaria conseguenza adunque, perfettissima e sopra tutte l'altre ingeniosissima sarà quella che si fabbrica dalla TERZA OPERAZIONE dell'intelletto. Anzi questa sola merita il nome di *arguzia*, che nasce dall'*argomento*: proprio parto di quella terza facultà della umana mente (*Cannocchiale*, p. 487).

E questa è altra affermazione che vale la pena di ritenere, poiché significa, come ha già sottolineato Scarpati, che «l'idea di argutezza rimanda a una sostanza ragionativa, a una sorta di discorso implicato, di raccorciamento in cui l'energia discorsiva e semantica si accumula per poi espandersi nella decifrazione»<sup>9</sup>: con un ancoraggio all'etimo di arguzia (da *arguere*: dimostrare, argomentare) che oggi si è perso, intendendosi per arguzia: vivacità, sottigliezza, spiritosaggine.

Che cosa è dunque questa argutezza? Ascoltiamo le parole definitive e definitorie di Tesaurus: «Conchiudo l'ENTIMEMA URBANO [l'argutezza], essere una *Cavillatione ingegnosa, in Materia Civile: scherzevolmente persuasiva: senza intera forma di sillogismo: fondata sopra una Metafora*» (*Cannocchiale*, p. 495). Fin qui la definizione: ancora da arricchire, però, poiché subito prima il Tesaurus aveva assegnato all'argutezza un'altra fondamentale caratteristica, la fallacia: «l'unica loda delle Argutezze» consiste infatti «nel saper ben mentire» (*Cannocchiale*, p. 491), come il trattatista verifica esaminando, ad uso del lettore, le dieci argutezze proposte ad esempio: tutte fondate su vari paralogismi (*ex signo, a falsa analogia, a non causa pro causa, etc.*: *Cannocchiale*, p. 490) eliminati i quali si «divelle» «la radice dell'Argutezza» (*Cannocchiale*, p. 491). Questo del rapporto tra argutezza e menzogna è un importante snodo concettuale, sul quale tornerò in chiusura.

Temo di avere già indotto un po' di sonnolenza, parlando in questo modo di questi argomenti. Tento di porre rimedio con una delle tante microstorie che costellano il *Cannocchiale*, che non è un libro noioso, come forse sarà sembrato dalla mia esposizione:

Così di un *Sillogismo sofistico* fu fatto un *Entimema Urbano*, da un povero Abachier Genovese, che avea co' suoi sudori lungamente mantenuto il figliuolo alle Scuole di Pavia. Peroch'essendo questi ritornato dalla Loica; e sedendo entrambi al desco, guernito di un paio d'Uova; con un po' di Sale, et una caraffella di acqua chiara: il buono uomo disse. «Discorrimi un poco, o figliuolo, alcuna di quelle belle cose che tu apparesti nelle tue Scuole». Et e' rispose: «Ho io appreso sì belle sottilità Dialettiche, che mi dà l'animo di provarvi, che queste due uova son quattro Uova. Peroché queste due Uova fanno un Numero Binario: et ogni Numero Binario contiene due Unità: Or messe insieme le due Unità col Numero Binario: saran due, e due quattro. Perché queste due Uova necessariamente son quattro Uova». A che il Vecchierello, dolente di avere in così poca dottrina, consumato tanto denaro; acerbamente facetò; disse: «Or io dunque per me prendo queste due Uova; tu' tu per te le altre due; e stammi lieto». E così l'Abachiere da un *Sofismo Aritmetico* trasse un *Entimema Urbano*: e colui si rimase un puro Loico (*Cannocchiale*, pp. 496-97).

La digressione narrativa non è stata del tutto oziosa, perché insegna a distinguere tra retorica e logica, tra cavillazione dialettica e cavillazione urbana; e avremo modo di riprenderla; ma vorrei ora porre l'accento su tre punti essenziali del *Cannocchiale aristotelico*: 1. l'argomento della trattazione; 2. il rapporto tra argutezza e metafora; 3. il problema dello statuto veritativo dell'argutezza.

Cominciamo dai primi due punti, che sono strettamente collegati fra loro: è importante ribadire, contro una convinzione ancora abbastanza diffusa, che il *Cannocchiale aristotelico* non ha per oggetto principale la metafora, né

<sup>8</sup> L'identificazione di questo terzo gradino della metafora con le argutezze (designate anche «concetti arguti», «entimemi urbani», «urbanità entimematiche», «argomenti urbanamente fallaci» [*Cannocchiale*, pp. 487-89], con variazioni sinonimiche sì ma non prive di significato) era già stata proposta ad apertura di libro, ma in modo meno risoluto: «Questi Mirabili e Pellegrini parti dell'umano ingegno, chiamati Arguzie, comprendono primieramente le *Simplici Parole Ingegnose*, cioè Figurate e Metaforiche: di poi le *Proposizioni Ingegnose*; come le sentenze acute, e figurate. Finalmente, gli *Argomenti Ingegnosi*; che con maggior ragione chiamar si possono CONCETTI ARGUTI» (*Cannocchiale*, p. 8).

<sup>9</sup> C. Scarpati, *La metafora al di là del vero e del falso in Emanuele Tesaurus*, in C. Scarpati-E. Bellini, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso Tesaurus Pallavicino Muratori*, Milano, Vita e pensiero, 1990, pp. 35-71: p. 48.

nella accezione che diamo noi al termine, né in quella assai più comprensiva che le assegna Tesauro. L'equivoco è potuto sorgere perché alla trattazione della metafora sono riservate quasi 250 pagine (da p. 266 a p. 500), cioè circa un terzo dell'intero trattato; e poi perché in esso il significante metafora è chiamato a rivestire due significati diversi: 1) figura che consiste nell'usare una parola al posto di un'altra che abbia con la prima un rapporto di somiglianza (definizione che coincide, grossomodo, con l'attuale); 2) qualunque figura «ingegnosa». In questa seconda e molto più vasta accezione, il termine «metafora» viene quindi a ricoprire anche figure che noi oggi classificheremmo piuttosto come metonimie, sineddoci, allitterazioni, paronomasie, antitesi, chiasmi, ossimori e via elencando (nonché alcune figure laterali e più note all'enigmistica che alla retorica, quali i rebus e gli anagrammi letterali e numerici).

Ciò nonostante, il trattato di Tesauro non ha per oggetto né la metafora come figura singola, né le figure ingegnose nel loro complesso: ma bensì l'argutezza, come l'opera di Gracián. E, come l'opera di Gracián, esso intende fondare una nuova disciplina, che renda ragione delle nuove caratteristiche della poesia del Seicento: vale a dire, il ricorso pressoché generale e insistito al concetto, all'arguzia, che sono elementi che i manuali tradizionali di retorica non potevano spiegare, perché concetti e arguzie si trovano all'incrocio tra due discipline diverse (anche se allora non concorrenziali), quali la retorica e la logica (o dialettica, come anche si diceva allora). Se il primo a rendersi conto della necessità di esaminare dal punto di vista teorico i nuovi percorsi della poesia del Seicento è Matteo Peregrini, è però indubbio che le opere di Gracián e di Tesauro aggiungono, alle consistenti qualità analitiche di Peregrini, un atteggiamento più solidale ed una capacità speculativa superiore.

Quanto ho appena detto, è propedeutico alla trattazione del secondo punto, quello dei rapporti tra metafora e argutezza: se la metafora, nella sua duplice accezione, occupa tanto spazio nel *Cannocchiale* – al punto che si è potuto individuare in essa il reale oggetto della trattazione – ciò succede perché l'argutezza ha bisogno delle figure ingegnose per poter consistere. Argutezza, dice Tesauro, deriva da *argumentum*: l'argutezza è cioè un ragionamento (e in questo appartiene alla logica), ma un ragionamento incompleto, imperfetto, basato, per ricorrere ai termini tecnici, non sul sillogismo ma sull'entimema. Ascoltiamo la spiegazione e l'esempio di Tesauro: «Se tu discorri così: “La Terra si troverà frapposta intra il Sole e la Luna: dunque la Luna sarà eclissata” questo è sillogismo astronomico e dottrinale». Di questo «sillogismo», di questa proposizione logica, Tesauro fornisce subito dopo la trasposizione arguta, fondata sull'entimema: «La Terra invidiosa si pon davanti agli occhi di Diana acciò che mirar non possa il viso del suo Apolline; ed ella perciò di tristezza ne scolorisce» (*Cannocchiale*, p. 495).

Se il sillogismo è strumento della logica, l'entimema, come sappiamo, è strumento della retorica; e la figura retorica – la metafora in particolare, ma non solo la metafora: ogni figura ingegnosa – è un entimema contratto, in quanto racchiude in sé un ragionamento, di tipo logico ma, diversamente da quello logico, incompleto e/o scorretto: il che significa non vero (nel senso logico-matematico del termine), ma verosimile. Chiamare la giovinezza, come fece Pericle, «primavera della città» significa raccorciare (come guardando in un cannocchiale rovesciato) in due parole un lungo ragionamento, che nessuno ascolterebbe senza annoiarsi – e che proprio per questo motivo vi risparmio: la metafora è già chiara di suo (comunque, cfr. *Cannocchiale*, p. 282). Il larvato e contratto carattere argomentativo insito in ogni figura retorica non basta però a farne un'argutezza con tutti i crismi, perché qui ci troviamo ancora a livello della prima operazione dell'intelletto, il «concetto» o «apprensione». Bisogna intervenire con la terza e più alta operazione dell'intelletto, cioè il «sillogismo», vale a dire il discorso o ragionamento. Un esempio, sempre di Tesauro, chiarirà ancora meglio il percorso che dal primo gradino, quello della metafora (o figura ingegnosa) semplice conduce all'argutezza vera e propria (è una citazione che ho già fatto, ma che a questo punto del nostro percorso dovrebbe risultare ben più significativa):

Io ti scoprii a carte 279 tre differenze di *Metafore di Proporzione*. Altre di semplice PAROLA METAFORICA, fabricate dalla prima operation dell'Intelletto, come se per dire *Ira* tu dicessi *Ignis*. Altre di PROPOSIZION METAFORICA, più nobilmente nate nella seconda region dell'Intelletto, come *Ignis gladio non est fodiendus*, per dire; *irritanda non est magnorum ira*. Le ultime, di ARGOMENTO METAFORICO, fabricate nella suprema sfera dell'Intelletto, come a dire: «*Quaeris cur Saguntum arserit? Romanorum ignem gladio foderat*». E questa è la figura più nobile, e più arguta: anzi è la vera *Argutezza*, che prende il nome dall'*Argomento*, come ti ho dimostrato a carte 481 (*Cannocchiale*, p. 638).

La metafora, dunque, non è l'argutezza, ma costituisce tuttavia la base sulla quale l'argutezza può nascere<sup>10</sup>. Anche l'*Agudeza y arte de ingenio* stabilisce lo stesso tipo di rapporto tra argutezza e metafora. Basta leggere l'avviso *Al lettore* per trovare una dichiarazione esplicita in questo senso: «Si avvale, l'acutezza, di tropi e figure retoriche come di strumenti per esprimere in maniera colta i suoi concetti, ma si limita a usarli solo in quanto ingredienti base della sottigliezza o, tutt'al più, ornamenti del pensiero» (*Acutezza*, p. 29). L'affermazione è ribadita altre volte nel corso dell'opera, ad es. nel discorso XX: «Sono i tropi e le figure retoriche la materia e come le fondamenta su cui possa erigere i suoi primati l'acutezza, e ciò che per la retorica è forma è, per la nostra arte, materia grezza da ammantare con lo smalto del suo artificio» (*Acutezza*, p. 155; ma v. anche pp. 258, 309, 333).

Naturalmente, l'acutezza, il concetto, insomma lo stile arguto e concettoso, non sono una novità né della prosa del Seicento né della trattatistica barocca: già Quintiliano ne aveva descritte le caratteristiche e lo aveva condannato. Ma nuova e significativa è la riarticolazione dei rapporti tra argutezza e figure retoriche nel loro complesso operata sia da Gracián sia da Tesauro: entrambi avevano appena alle spalle – o vi erano ancora immersi – una stagione culturale che aveva fatto del ricorso all'argutezza l'elemento costitutivo, la chiave di volta della produzione letteraria, in poesia e in prosa (con significative derive anche nel comportamento sociale). Lo sforzo di rendere ragione delle caratteristiche di essa porta i trattatisti a riconoscere quello che anche a noi ora, appare chiaro, grazie proprio al loro sforzo: un esame semplicemente figurativo di questi testi non basta, perché l'argutezza aggiunge, alle figure retoriche che pure ne costituiscono la base, un *surplus* di armatura (pseudo)logica che esalta la larvale struttura argomentativa che esse figure posseggono. In questo senso, data per scontata la sostanziale indipendenza tra Peregrini, Gracián e Tesauro, va inteso il carattere di «novità» (parola chiave del barocco) che essi rivendicarono alla loro trattazione teorica.

E siamo, con ciò, al terzo e ultimo punto, di portata ben più vasta dei due precedenti: perché qui si tratta nientemeno che del valore veritativo da assegnare all'argutezza: il che è quanto dire, nel periodo storico che stiamo esaminando, discutere il rapporto tra verità e poesia. Le favole dei poeti sono menzogne, per quanto belle, e quindi vanno scacciate dalla perfetta repubblica, come voleva Platone, o sono una particolare modalità di dire il vero? Per trovare la risposta fornita da Tesauro a questo millenario quesito, dobbiamo tornare alla definizione di argutezza da lui proposta: «io dico, le *Perfette Argutezze*, e gli *ingeniosi Concetti*; non esser altro che ARGOMENTI URBANAMENTE FALLACI» (*Cannocchiale*, p. 489), con l'aggiunta che «l'unica loda delle Argutezze consiste nel saper ben mentire» (*Cannocchiale*, p. 491). Come controprova, dice Tesauro al suo lettore, «togli da queste undici Argutezze ideali [quelle che egli cita a modello] ciò che vi è di falso; e quanto vi aggiungerai di sodezza e di verità; altrettanto lor torrai di bellezza e di piacere: divellendone la radice dell'Argutezza» (*Cannocchiale*, p. 491). La menzogna, dunque (la «fallacia», il «falso») è consustanziale all'argutezza: sembra allora inevitabile la condanna morale di tutta la letteratura concettista (e, forse, di tutta la letteratura in generale). Ma Tesauro introduce una importante sottolineatura, che non dobbiamo trascurare: «l'unica loda delle Argutezze – abbiamo letto - consiste nel saper ben mentire» (*Cannocchiale*, p. 491). «Ben mentire», dunque: dobbiamo insistere sul «ben». L'avverbio si riferisce insieme alla sfera tecnica e alla sfera etica e indica un mentire che, segnalando se stesso come tale ad un lettore retoricamente addestrato, rimanda perciò stesso ad un vero (non foss'altro quello della propria insincerità). Sulla scorta delle riflessioni di s. Agostino sulla bugia e sull'uso della retorica nella Bibbia, Tesauro ci chiarisce ulteriormente il suo pensiero:

sebene ogni Cavillatione [ogni ragionamento cavilloso, sofisticato, diremmo noi oggi, e quindi menzognero] sia una *fallacia*; non perciò qualunque fallacia sarà *Cavillatione urbana* [cioè argutezza]: ma quella solamente, che senza dolo malo scherzevolmente imita la verità, ma non l'opprime: e imita la falsità in guisa, che il vero vi traspaia come un velo: accioché da quel che si dice, velocemente tu intendi quel che si tace: et in quell'imparamento veloce (come dimostrammo) è posta la vera essenza della Metafora (*Cannocchiale*, p. 494)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Diversa dalla mia opinione di M. Zanardi, *Sulla genesi del «Cannocchiale aristotelico» di Emanuele Tesauro*, «Studi secenteschi», XXIII (1982), pp. 3-61 e XXIV (1983), pp. 3-50; XXIV, pp. 37-38: «Per Tesauro il principio essenziale o costitutivo dell'«argutezza», ciò che la fa essere tale o non tale, cioè la sua causa «formale», sono le «figure retoriche», tra cui la principale, per un'elocuzione intellettualmente arguta, è l'onnicomprensiva metafora, soprattutto nel suo livello più alto di «argomento ingenuo» o «concetto». Per Tesauro, perciò, la teoria dell'argutezza intellettuale coincide con una teoria della retorica (o dell'elocuzione) dominata dalla metafora, che diventa la ragione strutturante del *C. A.* per la parte riguardante l'argutezza propriamente «ingenua». Gracián, invece, contrapponendo l'«arte de ingenio» alla retorica, subordina la retorica [...] a strumento dell'«agudeza» o a fondamento materiale della «sutileza», sottraendo alle «figure retoriche» la prerogativa di essere «causa formale», e non solo strumentale o materiale [...]. Escludendo, così, l'identificazione formale tra metafora e concetto, o, con più precisione, tra «entimema urbano» o «metaforico» e «concetto», apre un vuoto teorico nella sua definizione».

<sup>11</sup> Per un esame più approfondito di questo argomento e dei rapporti tra Tesauro e sant'Agostino, rimando a P. Frare, *Il vero attraverso il velo. Metafora (di equivoco) e menzogna in Emanuele Tesauro*, in Centre Universitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, *Figure à l'italienne. Métaaphores, équivoques et pointes dans la littérature maniériste et baroque*. études réunis par Danielle Boillet et Alain Godard, Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 1999, pp. 307-35 (poi in Frare, «*Per istraforo di prospettiva*», cit., pp. 131-55).

Quando dico che i prati ridono, continua Tesauro, «non m'intend'io di farti credere che le Prata ghignino come gli uomini»; e quando Cicerone dice che l'editto di Verre (*ius verrinum*) è un brodo di maiale (*ius verrinum*) «non vuoi tu credi, l'Editto di Verre esser veramente Broda di Animale: ma sotto a quella Metafora di Equivocatione, vuol che tu intendi l'iniquità di quello Editto» (*Cannocchiale*, p. 494).

Insistendo sulla verità insita nella finzione arguta, Tesauro si distingue sia dalle posizioni di coloro che, come Marino, avevano proposto una concezione di poesia vicina appunto alla sofistica, fondata sull'errore o comunque libera da vincoli troppo stretti con il vero (simile); sia dalla concezione rigoristica di coloro che vedevano nella parola poetica un semplice mezzo di trasmissione di verità preesistenti e predeterminate, come i letterati del circolo barberiniano (e i platonici di ogni epoca)<sup>12</sup>. Tesauro sfugge all'alternativa proponendo invece una soluzione che solo ad una lettura semplicistica può apparire di compromesso: l'argutezza (essenza e traguardo ultimo di ogni produzione retorica e letteraria) è inestricabilmente connessa col falso, ma opera senza opprimere il vero, perché, puntando l'indice sulla propria falsità, permette al vero di manifestarsi e quindi di realizzarsi. Le parole attraverso cui si dice la verità ne sono un inevitabile travisamento (un «tradimento»), ma anche la condizione che consente il manifestarsi di una verità che resta altrimenti inafferrabile perché ineffata, inespressa. Del resto, Jankélévitch (un filosofo che molto deve a Gracián), ci ricorda che «la verità non è semplicemente ciò che è, ma è una cosa che si dice»<sup>13</sup>.

Può aiutarci a capire questa posizione un antico mito, citato sia da Gracián sia da Tesauro, che ha come protagonista, a seconda della tradizione che lo trasmette, Momo o Socrate. Dunque, il mito racconta che Vulcano, appena terminata la creazione dell'uomo, e molto orgoglioso della sua opera, che gli pareva perfetta, lo presentò al severo giudizio di Momo. Egli lo trovò davvero perfetto, tranne per un piccolo particolare: nonostante si trattasse di una creatura portata all'inganno, Vulcano non gli aveva fatto una finestra nel petto, che avrebbe consentito di vedere se le sue parole erano in accordo con il suo cuore, insomma se diceva la verità. Fin qui il mito, o almeno la parte che ci interessa: la reazione di Gracián e di Tesauro non è dissimile. Gracián riprende la variazione di Boccalini: si rimedia alla mancanza facendo la finestrella nel petto e «si stabilì un termine di otto giorni perché gli uomini potessero nettare il loro intimo, dopodiché ci si rese conto che questo sarebbe servito solo a quattro ignoranti poiché gli altri, dopo due giorni che trattano con l'uomo più falso, imparano a penetrarlo fin nelle sue viscere, e così quel rimedio fu scartato» (*Acutezza*, p. 222; e v. anche p. 177)<sup>14</sup>. Tesauro, a sua volta, rimprovera «la sciocca rabbia di Socrate [che nel *Cannocchiale* prende il posto di Momo], incolpante la Natura del non avere aperto una finestrella in petto agli uomini, per veder faccia a faccia l'Originale de' lor concetti, senza interpretamento di lingua mentitrice; le cui tradizioni sovente son tradimenti». La Natura (in Tesauro è lei la creatrice dell'uomo, non Vulcano) risponde infatti che, aprendo la finestrella richiesta, «harebbe a un tempo defraudato gli 'ngegnosi del diletto di tante belle Arti sermonali» (*Cannocchiale*, p. 16).

La comunicazione diretta, cioè non mediata dal mezzo linguistico, transmentale, per così dire, è forse auspicabile, perché priva di equivoci: ma, a parte il fatto che non è possibile per la natura corporea dell'uomo, la rinuncia alla parola è anche rinuncia al diletto e all'esercizio dell'ingegno. L'argutezza pone una sfida al lettore del Seicento (e di tutti i tempi): quella di una decodificazione «ingegnosa», che sappia riconoscere come tale il falso insito nella lettera e lo attraversi per giungere al vero dello spirito. Compiuta questa traversata, però, e giunti all'approdo, non si deve dimenticare il viaggio compiuto, perché in esso e grazie ad esso la verità si è precisata e arricchita e costruita, proprio mediante la parola che la fa essere, che la tradisce ma anche la tra-duce (la porta attraverso, la tramanda). Il miglior commento a questo approdo concettuale è costituito da un famoso apologo di Gracián, al quale cedo dunque la parola:

Era la Verità sposa legittima dell'Intelletto, ma la Menzogna, sua grande emula, s'impuntò a volerla cacciare dal suo talamo e deporre dal suo trono. Per arrivare a ciò, quali inganni non tessé, quali soperchierie non fece? Incominciò a calunniarla dicendo che era rozza, sciatta, sciocca e insulsa e, viceversa, a spacciare se stessa come cortese, avveduta, elegante e gradevole; e quantunque per natura fosse brutta, cercò di smentire con i suoi tanti belletti le sue mancanze. Usò come intermediario il Gusto e con lui tanto fece da ridurre in breve tempo in suo potere il re di tutte le facoltà. La Verità, vedendosi disprezzata e, perdipiù, perseguitata, si rifugiò nell'Acutezza, le confidò i suoi guai e la consultò sul rimedio da prendere. «Amica Verità», le disse l'Acutezza, «non c'è pietanza più scipita in questi sciagurati tempi della Verità nuda e cruda; ma che dico scipita, non c'è boccone più amaro della pura Verità. La luce che trafigge direttamente minaccia gli occhi di un'aquila, di una lince, figurarsi quelli di chi ha la vista debole. E' perciò che i sagaci medici dell'anima inventarono l'arte di dorare le verità, di inzuccherare la disillusione. Voglio dire, e state bene attenta a sentire ciò che vi dico e a valutare il mio consiglio, che dovete agire con astuzia: vestitevi con gli stessi panni dell'inganno, mimetizzatevi con i suoi stessi ornamenti ché, se fate questo, vi garantisco sia l'efficacia del rimedio,

<sup>12</sup> Cfr. P. Frare, *La "nuova critica" della meravigliosa acutezza*, in *\*Storia della critica letteraria in Italia*, a cura di G. Baroni, Utet Libreria, Torino, 1997, pp. 223-77: pp. 233-39 e P. Frare, *Poetiche del Barocco*, in *\*I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco. Atti del Convegno di Lecce. 23-26 ottobre 2000*, Roma, Salerno editrice, 2002, pp. 41-70.

<sup>13</sup> V. Jankélévitch, *La menzogna e il malinteso*, Milano, Cortina, 2000, pp. 21-22 (ed. or. *La mensonge*, Flammarion, Paris 1998).

<sup>14</sup> Il mito è citato anche in B. Gracián, *Oracolo manuale e arte di prudenza*, a cura di A. Gasparetti, Milano, Guanda, 1994, p. 135. Sul tema della finestra nel petto si veda il bel saggio di M. A. Rigoni, *Una finestra aperta sul cuore (Note sulla metaforica della «sinceritas» nella tradizione occidentale)*, «Lettere italiane», XXVI 4 (ott.-dic. 1974), pp. 434-58.

che la vittoria finale». Aprì gli occhi la Verità, e da allora cominciò a farsi vedere addobbata di artifici ed esperta in invenzioni, a nascondersi in raggiri, a vincere con stratagemmi, a dipingere come lontano ciò che è vicinissimo, a parlare del presente al passato, a proporre in un soggetto quel che in un altro intende condannare, a mirarne un primo per colpirne un secondo, a offuscare le passioni, a smentire gli affetti e, tramite ingegnosi giri di parole, ad ottenere sempre lo scopo che si era prefissa (*Acutezza*, p. 360).

La Verità, dunque, è intimamente legata al modo in cui si manifesta, è inscindibile dalle parole che la dicono: come, per usare ad altro scopo un celebre paragone di Saussure, il *recto* e il *verso* di un foglio di carta. È un approdo concettuale di grande rilievo quello cui pervengono Gracián e Tesauro, perché sancendo questo indissolubile legame essi liberano la poesia dal doppio pericolo cui da sempre soggiace: quello di una rigida subordinazione ai dettami imposti dai valori vigenti (siano essi morali, politici, religiosi) e quello di una deriva sofistica, del tutto indifferente al problema del vero e del falso.

Tocca noi, ora, fare l'ultimo passo e riconoscere che sia l'*Agudeza y arte de ingenio* sia il *Cannocchiale aristotelico* mettono subito in pratica quel che teorizzano: infatti, entrambi i trattati sono allo stesso titolo opere teoriche e opere letterarie, sono testi che insieme descrivono e praticano l'acutezza e il concetto. Dopo quel che abbiamo detto, dovrebbe essere ormai chiaro, infatti, che – secondo Tesauro e Gracián – dell'argutezza si può parlare solo in modo arguto («Parlò dell'ingegno con ingegno, chi lo appellò finitamente infinito»: *Acutezza*, p. 333), perché non esiste un concetto teorico (neanche quello di argutezza) indipendente dalla forma 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. Allo stesso modo, *si parva licet*, la verità si manifesta nell'argutezza che velandola con la corporeità della parola la rivela al lettore ingegnoso – cioè retoricamente provveduto.

Pierantonio Frare  
v. Manzoni 17, 20036 Meda(MI)  
0362/347536  
pierantonio.frare@mi.unicatt.it  
[www.pierantoniofrare.it](http://www.pierantoniofrare.it)  
[www.testoonline.com](http://www.testoonline.com)