

MARINO AL CANNOCCHIALE

Le vicende biografiche di Emanuele Tesauo e di Giovan Battista Marino si intrecciano negli anni del soggiorno torinese di quest'ultimo, giunto alla corte di Carlo Emanuele I agli inizi del 1608, all'età di trentanove anni, quando Emanuele, ultimo di sette fratelli di una nobile famiglia piemontese, di anni ne aveva diciassette, ed era affidato in particolare alle cure del secondogenito Lodovico, lettore di diritto all'Università e «personaggio autorevole in città e a corte».¹ In mancanza di documenti, non ci è possibile individuare con esattezza l'origine e gli sviluppi di una conoscenza personale che senz'altro non tardò, nell'ambiente ristretto della corte e della città di Torino, aprentesi giusto in quegli anni ad una dimensione men che provinciale; ma è certo che l'amicizia tra Marino e Lodovico Tesauo doveva essere salda, se poté resistere anche alla caduta in disgrazia del poeta presso Carlo Emanuele e alla susseguente lunga carcerazione, dall'aprile 1611 al giugno 1612. Tanto è vero che, subito dopo, troviamo Lodovico schierato al fianco di Marino nella serrata polemica contro Ferrante Carli; e schierato con tanta adesione che si è potuta perfino ipotizzare la paternità mariniana almeno del primo dei due scritti con i quali Tesauo intervenne aspramente nella contesa.² Il nome del giurista torinese spesseggia nelle lettere mariniane del 1614, e quelle successivamente spedite dalla Francia a vari corrispondenti torinesi sono prodighe di saluti per lui e denotano non solo stima, ma anche una familiarità che si spinge fino all'affidamento al «signor Tesauo», «nelle cui mani confiderei l'anima istessa», di alcune casse del poeta rimaste a Torino al momento del passaggio oltralpe.³

Scrivendo, stavolta da Roma e in data tarda - 1623 - al comune amico Lorenzo Scoto, il Marino lo prega di «una umilissima riverenza in *suo* nome agli eccellentissimi signori don Felice, anzi Fenice, e don Emanuello»: Guglielminetti avanza l'ipotesi che si tratti proprio del Tesauo, come potrebbe esserlo il «don Emmanuele» convocato come teste a discarico alla fine della lettera burlesca (indirizzata a Lodovico D'Agliè) sulla prigionia torinese.⁴ Indizi labili, certo, tanto più che buona parte degli anni torinesi di Marino, Tesauo li trascorse fuori città: entrato nella Compagnia di Gesù il 10 dicembre 1611, per i primi due anni di noviziato fu o a Pavarano (Genova) o ad Arona; tra la fine del '13 e l'inizio del '14 cominciò gli studi di filosofia presso il Collegio milanese di Brera, dove restò fino al 1618. Questo itinerario di formazione - specialmente il biennio di noviziato - prevedeva una «astensione parziale anche da quegli usi e consuetudini sociali che erano l'incontrare amici e parenti, o

¹ MARIO ZANARDI, *Vita ed esperienza di Emanuele Tesauo nella Compagnia di Gesù*, «Archivum Historicum Societatis Jesu», XLVIII 83 (ian.-iun. 1978), pp. 7-8.

² La polemica è magistralmente ricostruita da Carlo DELCORNO, *Un avversario del Marino: Ferrante Carli*, «Studi Secenteschi», XVI (1975), pp. 69-155; sulla paternità della *Ragioni del Conte Lodovico Tesauo in difesa d'un Sonetto del Cavalier Marino* (Venezia, G. B. Ciotti, 1614), ivi, pp. 87-88. Un indizio lessicale che conferma i sospetti già avanzati da Carli propongo in Pierantonio FRARE, *Poetiche del Barocco*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*. Convegno internazionale, Lecce, 23-26 ottobre 2000, in corso di stampa.

³ Giambattista MARINO, *Lettere*, a c. di Marziano GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 1966, p. 233. La vicenda delle casse date in consegna a Lodovico si prolungherà dal 1619-20 (datazione della lettera citata a Lorenzo Scoto, n. 134, p. 232) almeno fino al 1621 (ancora a Lorenzo Scoto, n. 161, p. 302).

⁴ Ivi, p. 362 (n. 197) e p. 536. Sui legami tra Emanuele Tesauo e Lorenzo Scoto, vedi Pierantonio FRARE, *Il vero attraverso il velo. Metafora (di equivoco) e menzogna in Emanuele Tesauo*, in *Figures à l'italienne: métaphores équivoques et pointes dans la littérature maniériste et baroque*, vol. n. 23 du Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne, Études réunis par Danielle BOILLET e Alain GODARD, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, Paris 1999, p. 329n.

corrispondere per lettera, o l'uscire liberamente di casa».⁵ Per la verità, la successiva vicenda biografica di Emanuele Tesauro insegna che né consigli né divieti lo trattenevano da comportamenti a volte poco consoni all'abito, o almeno alle disposizioni dei superiori; ma, anche senza volersi appigliare ad un temperamento insofferente delle regole (non solo retoriche), è il *Cannocchiale aristotelico* stesso a fornirci testimonianza di una consuetudine di incontri, forse proprio nell'ospitale casa di Alessandro, il padre di Lodovico ed Emanuele: «E mi ricorda del facetissimo Cavalier Marini; che leggendo una Ode latina di Lodovico Porcelletti in lode di lui; intitolata alla Oraziana, ODE TRICOLOSTETRASTROPHOS: mostrandosi forte maravigliato, disse ver noi: *Costui fa questi versi e non crepa?*» (C. A., p. 173).⁶

Non è irragionevole, dunque, immaginare il giovane Emanuele ascoltare con reverenza le battute del già famoso Marino (dall'11 gennaio 1609 anche Cavaliere dei SS. Maurizio e Lazzaro, prestigiosa onorificenza sabauda) e leggerne le opere con avidità e desiderio di emulazione: la portata dell'influsso delle *Dicerie Sacre*, uscite a Torino nel 1614, sulla predicazione di Tesauro è materia controversa,⁷ ma resta indubbio che esse rappresentano, per il loro costruirsi attorno ad una unica metafora, continuata per l'intero componimento, un modello teorico che il *Trattato dei concetti predicabili* (C. A., pp. 501-540) adotta come indiscutibile, pur senza citarne la fonte.⁸ Ma già le *Rime* del 1602 (lette forse nella loro riproposta nella *Lira* del 1614) lasciano traccia nel *Cannocchiale*: dalla sezione *Boscherecce* derivano gli «ANGELI della Selva, e non Augelli» citati tra le metafore di proporzione come esempio di

⁵ M. ZANARDI, *Vita ed esperienza*, cit., pp. 12-15.

⁶ Meno significativo un altro passo, che potrebbe essere frutto di una tradizione indiretta: «E un moderno chiamò i *Gamberi*, CARDINALI *delle acque*; perciocché arrossano al fuoco. Il che leggendo il Cavalier Marini; disse: *Costui parla male: dovendogli anzi chiamar CAPELLANI delle acque: peroché stando in acqua, veston di nero*» (C. A., p. 313). Tutte le citazioni sono tratte da IL | CANNOCCHIALE | ARISTOTELICO | O sia Idea | DELL'ARGVTA ET INGENIOSA ELOCVTIONE | Che serue à tutta l'Arte | ORATORIA, LAPIDARIA, ET SIMBOLICA | Esaminata co' Principij | DEL DIVINO ARISTOTELE | Dal Conte e Cauallier Gran Croce | D. EMANVELE TESAURO | PATRITTO TORINESE. | *Quinta Impressione*. IN TORINO, M.DC.LXX. | Per Bartolomeo Zavatta. CON LICENZA DE' Superiori (da qui in poi C. A.). titolo a parte, nella trascrizione distinguo *u* da *v*, elimino l'*b* (pseudo)etimologica quando non abbia funzionalità diacritica e riconduco all'uso moderno gli accenti, gli apostrofi (ma non le apocopi) e la divisione delle parole; trascivo con *e* (*et* davanti a vocale) sia *et* sia *é*; con *-zi-* o *-ci-* (a seconda dei casi) i nessi *-ti-*, *-tti-*, *-ci-* e con *i* la *j*. Riproduco invece fedelmente la varietà di caratteri tipografici della stampa, cui il Tesauro pare aver affidato il raggiungimento di particolari effetti visivi (cfr. Giovanni POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, p. 157). Benvenuta è ora la ristampa anastatica di questa edizione, coordinata da Giovanni MENARDI, Savigliano (CN), Editrice artistica piemontese, 2000 (con interventi di Maria Luisa Doglio, Marziano Guglielminetti, Adriano Pennacini, Florence Vuillemier, Pierre Laurence e un utilissimo indice delle fonti classiche allestito da Dionigi Vottero).

⁷ La affronta da ultimo Mario ZANARDI, *Sulla genesi del «Cannocchiale aristotelico» di Emanuele Tesauro*, «Studi secenteschi», XXIII (1982), pp. 3-61 e XXIV (1983), pp. 3-50, che anche tenta di conciliare le divergenze tra Pozzi e Raimondi, attribuendole alla differenza dell'ambito di indagine scelto (rispettivamente, le «figure armoniche» e le «figure ingegnose») (1982, pp. 49-56). Sull'argomento andrebbe letta anche la p. 64 del *Cannocchiale*, che travalica la giovanile distinzione tra diversi stili di prediche per aderire senza più a quella fondata sul concetto predicabile.

⁸ Ha senz'altro ragione Pozzi a segnalare che la predica «condotta sulla metafora continuata», con titolo che richiama la metafora centrale, non è novità di Marino (Giambattista MARINO, *Dicerie sacre e La strage degli innocenti*, a c. di Giovanni POZZI, Torino, Einaudi, 1960, pp. 63-64), ma non bisogna nemmeno dimenticare la capacità dello scrittore di consacrare novità anche non sue, dando loro una forza ed una autorità che prima non avevano: tale è il caso delle *Dicerie* rispetto all'insieme delle prediche precedenti, e tale differenza mi sembra intendano mettere in valore i passi delle lettere in cui Marino presenta la propria opera, proponendola con forza come un originale da imitare (*Lettere*, cit., pp. 167-168 e 177).

«abuso de' *Vocabuli* di una specie per un'altra» (C. A., pp. 313-314)⁹. Ed anche della *Murtoleide* il *Cannocchiale* conserva precisa e positiva memoria, citandone i versi in due punti non lontani: nel *Trattato delle figure metaforiche* come esempio di metafora ingegnosa ed acuta, e nel capitolo *Della Metafora semplice* come esempio di metafora semplice di decezione:

Così il Cavalier Marini facetamente schernì l'emulo suo; dicendo, ch'è scrivea poemi accioché *Non MORISSE DI FREDDO il Caviale*. Tolta l'Argutezza da Marziale; NE TOGA CORDYLIS, ne PENULA desit olivis, etc. (C. A., pp. 272-273)¹⁰.

Ancor negli Epiteti succede questo piacevolissimo inganno: quando alla grandezza e nobiltà dell'aggettivo non corrisponde il sostantivo [...]. Onde il Marini ridevolmente schernisce gli Epiteti semplicemente adoperati dal suo rivale nel Mondo creato. Honor delle insalate INCLITE erbette, etc. (C. A., p. 295).¹¹

Non sorprende certo che ancor più incisa resti l'altra polemica degli anni torinesi, quella già ricordata con Ferrante Carli, anche per la parte che vi ebbe Lodovico Tesauro. Il *Cannocchiale* ne reca una sola testimonianza, ma di grande interesse, perché Emanuele assume senz'altra discussione uno degli argomenti avanzati dal fratello maggiore, cioè che lo scambio operato da Marino tra l'idra e il leone non è errore, ma figura, ed esattamente «prima specie della METAFORA DI SIMIGLIANZA», che consiste nel «chiamare una SOSTANZA col nome di un'altra, contenuta sotto il medesimo *Genere Univoco*, ovvero *Analogo*»: ad esempio, «una *Fiera per l'altra*», come fecero Seneca e Marino, il quale pose «la *Fiera di LERNA*, per la Fiera di Neme; cioè l'*Idra* per il Leone: che tanto infieri le apologie» (C. A., pp. 306-307).¹²

Ma il nome e le opere del cavalier Marino campeggiano con singolare evidenza laddove, inaugurando la ricerca della *Cagion formale delle figure ingeniose*, Tesauro traccia una breve storia della lingua italiana, lungo un itinerario di progressivo perfezionamento, giunto finalmente al culmine nell'età contemporanea e nelle opere - poetiche e prosastiche - del Napoletano:

E per non tesserne infinito Catalogo [di autori contemporanei]: chi più dilicato nella Lirica, e nella Prosa, che la Sirena Marina? che quantunque da' Toscani non si annoveri fra gli Autori, come l'Ariosto; nel qual veramente risplendono tratto tratto molte scintille della Dialetto Boccacesca: si è nondimeno, che il Marini componeva con arte e studio maggiore: né mai non iscriveva una paroluzza, un articoletto: che non ne avesse reso alta ragione (C. A., p. 243).

⁹ Lo ha già segnalato la curatrice di Giovan Battista MARINO, *Rime boscherecce*, a cura di Janina HAUSER-JAKUBOWICZ, Panini, Modena 1991, p. 117. Il testo recita: «Ben siete voi / angeli de la selva e non augelli» (2, 14).

¹⁰ *Fischiate XII*, 12-14 (il sonetto è caudato): «O come ne fa le feste il Bottegaro! / Perché senza sì fatte Poesie / si morebbe di freddo il caviaro». Cfr. *La Murtoleide. Fischiate del Cavalier Marino con la Marineide. Risate del Murtola. Aggiuntovi le Strigliate a Tommaso Stigliani, e l'Innamoramento di Pupolo, e la Pupola*, Norimbergh, J. Stampher, 1642.

¹¹ *Fischiate XXXVI*, 1. Il Ferrero, riportando questo sonetto nella propria edizione sonetto, emenda il testo in tal modo: «Onor de l'insalata inclito, erbette / rose», giustificando l'intervento con la seguente nota: «Così nell'edizione del 1629, che pone però una virgola dopo *erbette* (l'edizione del 1626 ha: "inclite erbet-te"). Mi pare certo che sia da leggere *inclito* e da unirsi con *onore*, mentre *erbette* è da unire con *rose* (*rose* è aggettivo)»: *Marino e i marinisti*, a cura di Giuseppe Guido FERRERO, Milano-Napoli, Ricciardi 1954, p. 628.

¹² Non era questa l'opinione di Stigliani, che rintraccia in *Adone XIII* 48 la palinodia di quello che persevera a considerare un errore: «'E della fera fertile di Lerna». Qui pigliando per fera di Lerna l'Idra, e non il Leone, si corregge di quanto aveva detto in un sonetto fatto al Rabbia, ove chiamò esso Leone la fiera di Lerna» (Tommaso STIGLIANI, *Dello Occhiale*, Carampello, Venezia 1627, p. 310).

Si noti che il termine di paragone su cui misurare l'eccellenza mariniana è Ariosto, non Tasso. Tesauro non prende esplicita posizione nella disputa tra i sostenitori dell'*Orlando furioso* e quelli della *Gerusalemme liberata*, ma la qualità e la quantità delle citazioni presenti nel *Cannocchiale* non lascia dubbi sulla sua preferenza per il primo (Ariosto: pp. 54-55, 95, 333, 335, 361, 395, 415-17, 588, 659; Tasso: pp. 95, 243, 361, 603, 632). Si instaura in tal modo un legame diretto tra Marino e Ariosto ai danni di Tasso, che non va imputato alla qui evocata esclusione di quest'ultimo dal *Vocabolario* della Crusca del 1612, bensì alla ripresa di una precisa indicazione critica di Marino stesso, già segnalata da Errico e più tardi ripresa da Stigliani.¹³ Se l'insistenza sull'«arte e studio» guardava verso la Crusca, il richiamo dell'«alta ragione» sottesa ad ogni «paroluzza» di Marino costituiva probabilmente una contestazione del famoso «carebat philosophico ingenio» che, pronunciato da Pallavicino nel 1649, sarebbe pesato per secoli sul poeta.¹⁴

Nel disegno del *Cannocchiale*, tuttavia, più conta il tentativo di assegnare pari dignità all'italiano e al latino, allo scopo di giustificare l'uso del primo nelle iscrizioni, che per la loro brevità, per il loro apparire sotto gli occhi di tutti, per il legame tra parola e immagine costituiscono una sorta di banco di prova dell'argutezza. Nell'illustre arengo dell'iscrizione arguta, nuovamente eccelle Marino, poeta e prosatore. Il versificatore è rappresentato da due madrigali della *Galeria*,¹⁵ che Tesauro, mostrando di aver ben inteso la natura dell'opera, legge appunto come iscrizioni, apponendo al primo la seguente postilla:

Ho io udito scrupoleggiare alcuni principiantelli, et alzar le nari sopra le preallegate Inscrizioni: et in ispecialtà, sopra quell'aggettivo ALGENTI, quasi troppo pedantesco: e sopra l'articolo I avanti le due consonanti aspre, CRISTALLINI. E sopra quel gemino iato BAGNI I LABRI, E AMI I CRISTALLINI. E che il dire RASSEMBRI A NOI, per CI RASSEMBRI; era una mendicità della Rima. E così ancora le lepri traggono il pelo al leone morto. Ma chi non ha letto le risate, le pasquinate, le tragiche Apologie, le crudeli nimistà per certi leggierissimi inchiampi della Lingua italica, nella Canzon de' Gigli d'Oro d'Annibal Caro; che tanto caro costò al suo Censore? (*C. A.*, p. 246).

La natura normativa e retorica della discussione, in gran parte aliena dai nostri interessi, non diminuisca l'importanza dell'inserimento delle polemiche intorno a Marino nella linea che vanta per capostipite la disputa Caro-Castelvetro, e per tappe intermedie le polemiche sulla *Gerusalemme liberata* e sul *Pastor fido*: nobili ascendenze, suggerite dal poeta stesso¹⁶ e qui fe-

¹³ Cfr. Pierantonio FRARE, *La «nuova critica» della meravigliosa acutezza*, in *Storia della critica letteraria in Italia*, a c. di Giorgio BARONI, Torino, Utet Libreria, 1997, pp. 241-242.

¹⁴ Sforza PALLAVICINO, *Vindicationes Societatis Iesu*, Romae, D. Manelfi, 1649, p. 124. Rivendicare la consapevolezza del comporre mariniano significava anche porre l'accento sul verso di quella medaglia il cui recto era la ben più visibile infrazione di ogni regola: «la vera regola (cor mio bello) è saper rompere le regole a tempo e luogo» (G. MARINO, *Lettere*, cit., p. 396). *Recto* e *verso* che Tesauro mantiene indissolubilmente uniti: «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"» (*C. A.*, p. 276).

¹⁵ *Il Facchino, Fontana di Roma (Statue, 23)* e *Christofaro Colombo (Prencipi, Capitani ed Eroi, 55)*, in Giovanni Battista MARINO, *La Galeria*, a c. di Marzio PIERI, Padova, Liviana, 1977, pp. 285 e 104. Riporto per intero il primo componimento, come lo legge Tesauro: «O con che grato ciglio, / Villan cortese agli assetati ardenti / Offri dolci acque argenti. / Io ben mi maraviglio, / Se vivo sei, qual tu rassembri a noi; / Come in lor mai non bagni i labri tuoi. / Forse non ami i cristallini umori, / ma di Bacco i licori» (*C. A.*, p. 245).

¹⁶ Già nella lettera-relazione del 1609 a Carlo Emanuele I sull'attentato di Murtola: G. MARINO, *Lettere*, cit., p. 81 (n. 48). I modelli qui indicati, fino alle dispute Marino-Murtola e Marino-Carli, valgono anche per le polemiche gestite in proprio da Tesauro: *Il Capricorno scornato*, terza parte della *Vergine trionfante*, attri-

delmente riprese da Tesauro. Il quale - ed è questa una proposta critica sua originale, che verrà lasciata cadere da altri estimatori dello scrittore, come ad esempio Meninni¹⁷ - parifica al Marino poeta il Marino prosatore, della cui abilità costituisce saggio eccelso la *Dedica* delle *Dicerie sacre* a Paolo V, anch'essa letta dal trattatista come una iscrizione (panegirica) «in isciolta prosa italiana» (*C. A.*, p. 246), degna di stare alle pari con le migliori latine, e così commentata:

Pur vedi tu in questo, non dirò parto di studio, ma impeto d'ingegno, con quanta grazia si accordi la Lapidaria con la Prosa: l'Acutezza, con la Facilità: il Liscio, con la Schiettezza: la copia degli Translati, con la Proprietà delle Voci. Quanto è; io giudico questa facciata sola valer tutta la mole di quel volume; et essere un volume in compendio (*C. A.*, p. 247).

Le quattro pagine dedicate a Marino non sono molte, in un'opera che ne conta 740, ma assumono singolare rilevanza per la scarsità di citazioni da autori contemporanei: niente di paragonabile al continuo ricorso sia alla classicità sia ad esempi costruiti *ad hoc* da Tesauro stesso o tratti dalle sue opere (quasi sempre le *Inscriptiones*). Lo scrittore napoletano, che ha condotto la lingua italiana all'eccellenza della latina, diviene così il punto di riferimento teorico e il modello pratico sotteso a tutta l'impalcatura del *Cannocchiale*. Già si è visto il ruolo delle *Dicerie sacre* nel *Trattato dei concetti predicabili*; ora converrà soffermarsi sulla *Galeria*, l'opera mariniana maggiormente citata nel *Cannocchiale*. Da essa, Tesauro estrae materiali a prova della legittimità di usare «parole forestiere» (che, assieme alle «prische, derivate, mutate, composite e finte», costituiscono la classe delle «pellegrine», intermedia tra le «proprie» e le «figurate»: *C. A.*, pp. 249-50): «Così con molta grazia il Marino disse: Dolci acque argenti. Le tabelle appese. Di natura ultrice. Lusinga e molce. Cangiato in belva» (*C. A.*, p. 255).¹⁸

Più significativo un altro passo, inserito nella trattazione della «Metafora quarta, d'Ipotiposi» (*C. A.*, pp. 396-426): Tesauro intende qui dare al lettore

un saggio delle varie maniere di rappresentar vivamente la simiglianza fra due soggetti: il che principalmente ti servirà a concettizzare sopra le Pitture, o le Sculture. Peroché tali Argutezze si riducon tutte a una sola Proposizione; QUESTA COSA È SIMILISSIMA A QUELLA (*C. A.*, p. 405).¹⁹

Si tratta di uno dei paralogismi fondamentale dell'argutezza, cioè quello dal finto al vero, che Tesauro aveva già segnalato come tipico dei testi composti in margine a pitture o sculture: «Similmente le cose dipinte, e le scolpite, cagionano equivocazione tra 'l finto e 'l vero [...]. E da questa fonte nascon tutte le acutezze, che si compongono sopra le *Pitture* o le *Sculture*. Ve-

buito ad un tal Lamproione, ci ricorda che «fischia oggi ancora la sferza del Cavalier Marino contra un sagace spirto, ch'in un suo verso odorò quel piccolo equivoco tra Lerna e Neme» (Emanuele TESAURO, *Apologie in difesa de' libri*, Torino, Zavatta, 1673, p. 220). Sulla disputa con il p. Pierre Monod che diede origine a questi libelli, informa M. ZANARDI, *Vita ed esperienza...*, cit., pp. 65-72.

¹⁷ P. FRARE, *La «nuova critica»...*, cit., pp. 255-56.

¹⁸ G. MARINO, *La Galeria*, cit., p. 285 (*Il Facchino, Fontana di Roma*), p. 177 (*Torquato Tasso*), p. 180 (*Giacomo Bonfadio*), p. 38 (*Orfeo, che canta e suona nel bosco di Sinibaldo Scorza*), p. 40 (*Licaone trasformato in Lupo d'Ambrogio Figino*).

¹⁹ In questo stesso capitolo, Tesauro individua con sicurezza in Nonno di Panopoli una delle fonti del Marino: «Nel qual genere, 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 e concettosi componimenti: e principalmente apprese quelle sue *singolari vivezze*» (*C. A.*, p. 412). Sulla sua presenza nell'*Adone* si veda il commento a GIOVAN BATTISTA MARINO, *L'Adone*, a cura di GIOVANNI POZZI, Milano, Mondadori, 1976 (poi Milano, Adelphi, 1988, nuova edizione ampliata).

nendo tutte a concludere un *Equivoco* tra 'l protrato e l'originale» (C. A., p. 367). La *Galeria* è una straordinaria e didattica «arte» della variazione arguta,²⁰ sulla base di questo paralogismo, il cui scheletro entimematico è così riassumibile: 1. A è dipinto (sculpto) tanto bene da sembrare vivo (premessa per lo più taciuta); 2. A è vivo; 3. Allora perché A non si muove (non parla, non piange, non combatte, ecc.)? 4. Perché una qualche circostanza interna alla raffigurazione o relativa alla enciclopedia (cioè, cotestuale o contestuale) non glielo permette.²¹ Tesauro individua con esattezza la natura argomentativa dei testi di Marino, raggruppandoli sotto la terza delle modalità in cui si può affermare la somiglianza di una cosa con l'altra:

III. Per modo di allegar ragione, perché non faccia i medesimi effetti. Come il Marini sopra la fontana del Facchino: Egli è vivo; e berrebbe; ma più ama il vin che l'acqua. E di S. Brunone dipinto: Egli è vivo; e parlerebbe, se non osservasse la regola del silenzio. E su la pittura di S. Cecilia in atto di esser dicollata: Il Carnefice vibrerebbe la spada; ma compatisce al fior di quella età. E de' Pesci dipinti: Tu li vedresti guizzar, se fosser nell'acqua (C. A., pp. 406-407).²²

Non erano certo, quelli di Marino, gli unici testi dai quali Tesauro potesse ricavare materia di riflessione ed esempi a sostegno della propria teoria dell'argutezza, come prova la ricchezza e l'abbondanza delle citazioni, in particolare di provenienza classica: ma proprio la parificazione del "moderno" Marino agli autori di una gloriosa antichità segnala il ruolo esemplare assunto dalle sue opere e la sua promozione al rango di *auctor*.

La sua opera principale, tuttavia, resta in posizione molto defilata nel *Cannocchiale*: se ne fa semplice menzione citando una sorta di botta e risposta (con ogni probabilità, a distanza) tra il principe dei poeti e il papa poeta, in cui è quest'ultimo ad avere la meglio, non solo sul terreno della prassi censoria, ma perfino su quello dell'argutezza: «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 appunto quell'Adone era pasto da Porci: argutamente alludendo alla favola di Adone e del Cinghiale» (C. A., pp. 366-367). La citazione dell'aneddoto serve probabilmente anche a tranquillizzare le autorità ecclesiastiche, alle prese con un libro che esalta un autore molte delle cui opere, nel 1654, erano all'Indice; ma il silenzio quasi totale sull'*Adone* mi pare anche una conferma della novità solo relativa di quell'opera sul versante della scrittura arguta rispetto sia alle *Dicerie* sia alla *Galeria* (nonché, come hanno proposto Pozzi e i suoi allievi Colombo e Besomi, rispetto alle opere di altri autori più giovani). Non era libro, l'*Adone*, da cui trarre esempi spiccioli di argutezza, né opera di cui smascherare l'impalcatura logica per mostrarne il funzionamento: il poema di Marino, che ambiva a porsi come *summa* dell'immagine barocca del mondo, costituiva piuttosto un modello da riprodurre, nell'*inventio*, nella *dispositio*, nell'*elocutio*: e il *Cannocchiale aristotelico*, come ritengo di aver di-

²⁰ Nel senso ben indicato da Pieri: «L'intento della *Galeria* è, finalmente, esemplare anzi didascalico. Su queste pagine, rigorosamente fredde, il lettore impari a leggere (senza che il riferimento alle favole e ai pittori, alle storie e agli uomini e alle donne celebri, alle pitture e alle sculture lo svii) l'arte (come si disse l'Arte della Fuga...) l'arte del formar poesia» (Marzio PIERI, *Capriccio ma non troppo*, in G. MARINO, *La Galeria*, cit., p. XLV).

²¹ Sui «moduli argomentativi specifici» della *Galeria*, saggiati alle categorie retoriche del *Cannocchiale*, cfr. Pierantonio FRARE, *Antitesi, metafora e argutezza tra Marino e Tesauro*, in *The Sense of Marino*, a c. di Francesco GUARDIANI, Legas, New York-Ottawa-Toronto 1994, pp. 299-322.

²² G. MARINO, *La Galeria*, cit., p. 285 (*Il Facchino, Fontana di Roma*). Non sono invece riuscito a rintracciare gli altri tre esempi, che comunque non appartengono nella *Galeria* (né, dal contesto, appare sicuro che siano di Marino).

mostrato altrove, si costruisce proprio a imitazione *formale* dell'*Adone*, al di là delle differenze di genere²³. Non intendo ripetere in questa sede le argomentazioni già profuse, ma piuttosto aggiungere due prove testuali, la prima di quanto profonda fosse la conoscenza dell'*Adone* e quanto attenta la schedatura compiuta da Tesauo, la seconda della sua capacità di penetrazione dei meccanismi compositivi dell'opera. Esemplificando la seconda metafora, quella di attribuzione, Tesauo ricorda che «Il Poeta Marini, campato da un colpo di archibugio: dice, *che dal fulmine fu difeso per virtù del suo ALLORO*» (C. A., p. 360). Il rinvio, oltre che ad avvenimenti degli anni torinesi, è all'inserito autobiografico di *Adone* IX 59-91:

Ma fusse pur del ciel grazia seconda
 ch'innocenza e bontà sovente aita,
 o pur virtù di quella sacra fronda
 che da folgore mai non è ferita,
 fra gli ozi di quest'antro e di quest'onda
 fui riservato a più tranquilla vita (IX 85, a-f).

L'altra presenza dell'*Adone* è tanto evidente che non può non sorprendere il fatto che non sia stata fino ad ora notata, tanto più che essa si accampa in un capitolo centrale del *Cannocchiale*, cioè l'ottavo, che tratta *Delle Metafore continuate: e prima Delle Proposizioni metaforiche, le quali comprendono i più bei motti arguti, e l'Allegoria*. La «proposizione metaforica» (o «allegoria») «altro non è che una Metafora continuata» e appartiene quindi alla seconda operazione dell'intelletto, vale a dire il giudizio; si situa perciò in posizione intermedia tra la metafora semplice», di pertinenza del «concetto» (o «apprensione») e l'«argomento metaforico», la vera e propria argutezza, frutto del «sillogismo». Tesauo dedica poche pagine alla proposizione metaforica, poiché non si distende ad esemplificarne l'uso per ciascuno degli otto tipi di metafora, ma si limita a fornirne un modello fondato sulla metafora di proporzione. Cedia-mo a lui la parola, riportando per intero il brano:

Con questa *Allegoria di Proporzione* similmente si tessono alcune DESCRIZIONI ARGUTE; che ti dipingono alcun Soggetto, con una continuazion di *circostanze Metaforiche*, ritratte per ciascuna *Categoria*, da un altro Soggetto Proporzionato. Come se tu chiami la *Rosa*, REINA DE' FIORI: puoi tu raffrontar tutte le Circo- stanze della *Rosa*, con quelle di una *Reina*: facendo da quella sola *Metafora di Proporzione*, come da feconda radice coltivata con ingegno, pullular mille rampolli di pellegrini Translati per ciascuna categoria, in questo modo.

ROSA	REINA	Substantia
<i>Pianta eminente</i>	<i>Dignità sublime</i>	Quantitas
<i>Rossor delle foglie</i> <i>Odori</i>	<i>Porpora del Manto</i> <i>Profumi</i>	Qualitas
<i>Tra' fiori</i> <i>Zefiri aspiranti</i>	<i>Tra le Damigelle</i> <i>Cortigiani ossequiosi</i>	Relatio
<i>Pasce le Api</i> <i>Uccide gli Scarabei</i>	<i>Premia i buoni</i> <i>Punisce i malvagi</i>	Actio
<i>Sfiorisce</i>	<i>Muore</i>	Passio
<i>Sta sopra lo stelo</i>	<i>Siede sopra 'l Trono</i>	Situs
<i>Nel Giardino</i>	<i>Nella Reggia</i>	Ubi
<i>Aurora</i>	<i>Giovinezza</i>	Quando
<i>Rugiade</i>	<i>Perle</i>	Habere

²³ Cfr. Pierantonio FRARE, «*Il Cannocchiale aristotelico: da retorica della letteratura a letteratura della retorica*, «Studi Secenteschi», XXXII (1991), pp. 33-63.

E così tutte le altre *doti, qualità, virtù, operazioni, o vere, o fabulose*, come dicemmo nell'Indice Categorico; si possono investigare, e ridurre alle sue Categorie. Non essendo circostanza niuna, la qual non abbia il suo riscontro: benché (come avisa l'autor nostro) alcune circostanze talvolta non abbiano i propri Vocabuli corrispondenti nel loro Idioma. Or da questa ricolta, puoi tu primieramente cavar le *simplici Metafore*: chiamando le *Rosse foglie*, PURPUREO MANTO della Rosa: e così di ciascun altra. Dipoi le *Proposizioni metaforiche*, come se tu dicessi: *Una brieve ora alla Reina de' fiori rapisce il purpureo manto, e la corona*. Finalmente la *Descrizione Allegorica*: ingegnosamente ordinando le notizie conforme al tuo concetto: e continuando l'Allegoria dal nascer della Rosa al suo morire; con frasi eleganti e soavi. Il che al presente io non fo, acciocché tu per te stesso ti provi a farlo. Anzi, come già molto avanti dal nostro Autore fosti avvisato: con la medesima facilità per veci converse, tu puoi descrivere una *Rosa* sotto Allegoria di *Reina*: e una *Reina* sotto allegoria della *Rosa*: che si chiama il cambio, e ricambio delle Metaforiche proporzioni (*C. A.*, pp. 484-485).²⁴

Non occorre spendere troppe parole a provare il rapporto da realizzazione poetica a modello teorico che intercorre tra il celeberrimo elogio della rosa dell'*Adone* (III 156-161) e le parole di Tesauro; basterà riportarne la seconda ottava, che contiene il nucleo e alcuni degli sviluppi della metafora continuata:

Quasi in bel trono imperadrice altera
Siedi colà su la nativa sponda.
Turba d'aure vezzosa e lusinghiera
Ti corteggia dintorno e ti seconda
E di guardie pungenti armata schiera
Ti difende per tutto e ti circonda.
E tu fastosa del tuo regio vanto
Porti d'or la corona e d'ostro il manto.

Mi sembrerebbe di offendere la perspicacia del lettore se ripercorressi passo passo le metafore comuni tra i versi e la trattazione; segnalo solo che essa si chiude proponendo un «cambio, e ricambio delle Metaforiche proporzioni» che Marino aveva già messo in atto nel distico finale dell'ottava 159, limitandosi a sostituire il metaforizzante «sole» al metaforizzante «regina»: «Egli nel cerchio suo, tu nel tuo stelo, / tu sole in terra ed egli rosa in cielo». Né può sorprendere la maggior coerenza e sedulità di Tesauro: lo scopo didattico dell'opera fa sì che egli, una volta impostata la metafora di partenza, ne sfrutti appieno le possibilità, a mostrare l'intero ventaglio delle potenzialità del metodo, che il poeta sfrutta invece solo in parte, preferendo una sapiente *variatio*.

Si tratta, del resto, non solo di una sistemazione teorica, ma anche di un pezzo di bravura, di una prova letteraria all'insegna dell'imitazione, che Tesauro aveva già segnalato come l'esercizio «più efficace ed ingegnoso» (in una rosa cui appartengono anche la «pratica», la «lettura», la «reflessione» e l'«indice categorico»: *C. A.*, p. 96) per conseguire l'argutezza (p. 115) e di cui aveva chiaramente indicato le caratteristiche: «Chiamo io dunque IMITAZIONE, una sagacità, con cui propostoti una Metafora, o altro fiore dell'umano ingegno; tu attentamente consideri le sue radici, e trapiantandole in differenti Categorie, come in suolo sativo e fecondo; ne propaghi altri fiori della medesima specie; ma non gli me-

²⁴ Il brano non è sfuggito all'attenzione di Giovanni Pozzi, che lo riporta quasi per intero nella sua *Rosa in mano al professore* (Friburgo, Edizioni Universitarie, 1974, pp. 18-19), ma utilizzandolo a conferma della propria distinzione metodologica «tra i due tipi fondamentali del seminario figurale (motivati sulla vicenda e sulla qualità)» (ivi, p. 18), senza porlo in rapporto alcuno col testo di Marino, pur ampiamente esaminato nel libro.

desimi Individui» (C. A., p. 116). Metodo, questo, da applicare anche al rapporto che lega il brillante esercizio *De Pusione nano* (C. A., pp. 112-14), con cui Tesauro esemplifica l'uso dell'indice categorico, all'*Atlante nano* della *Galeria* mariniana.²⁵

Una presenza costante, dunque, quella di Marino, anche laddove non sia esplicita, che accompagna il trattatista nelle varie fasi del suo percorso critico e teorico; e che però, inaspettatamente, latita proprio quando esso raggiunge il proprio culmine, cioè nell'esame *Degli Argomenti metaforici, e de' Veri Concetti*, vale a dire dell'argutezza vera e propria. L'assenza sorprende perché contrasta non solo con il ruolo assegnato a Marino nel *Cannocchiale*, ma anche con la stessa prassi creativa dello scrittore, nella cui opera non si può certo dire che manchino le argutezze, anzi: si dovrà allora supporre che esse - in particolare quelle dell'*Adone* - non soddisfacessero appieno Tesauro. Per sciogliere il nodo, occorre riflettere sull'aggettivo che distingue, secondo Tesauro, la dialettica dalla retorica: quest'ultima è «urbana», cioè opera nel campo e con le caratteristiche di una menzogna insieme piacevole ed onesta, perché condotta «senza ingombro del vero» (C. A., p. 493). È questo il «saper ben mentire» in cui il trattatista individua «l'unica loda delle Argutezze» (C. A., p. 491): 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 per ciò ad un vero (non foss'altro quello della propria insincerità). Non così la prassi dei sofisti, le cui opere vengono relegate nel campo della «Cavillazion Dialettica», perché i loro sillogismi, lungi dal non ingombrare il vero, lo opprimono invece con la menzogna (C. A., p. 493); e non così Marino, che proprio negli anni torinesi, e proprio per bocca di Lodovico Tesauro più che di altri, aveva difeso e propugnato una poesia vicina alla sofistica, fondata sull'errore o comunque libera da vincoli troppo stretti con il vero(simile)²⁶. Concezione che l'*Adone*, con la forza d'urto di un poema grande e con il sofisma delle allegorie ai canti, aveva di nuovo riproposto, alla vigilia però di tempi preoccupati, al contrario, di rinsaldare il legame tra poesia ed etica.

A trent'anni dall'uscita del poema, Emanuele Tesauro non rinnega i propri giovanili entusiasmi mariniani, di cui il *Cannocchiale* conserva anzi cospicue tracce, ma li saggia al paragone delle poetiche barberianiane, che sancivano la dipendenza della poesia dall'etica, e propone 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 a quest'ultimo di manifestarsi e quindi di realizzarsi. Le parole attraverso cui si dice la verità ne sono meno un inevitabile travisamento che una condizione di esistenza e di manifestazione, come Tesauro aveva già indicato ad apertura di libro, laddove contestava «la sciocca rabbia di Socrate, incolpante la Natura del non avere aperto una finestra 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». L'obiezione a chi, come Socrate, vuole cancellare il linguaggio a favore del pensiero, annullare la carne a favore del verbo, è pronta: non solo si perderebbe il «diletto di tante belle arti sermonali», ma la verità rischierebbe, come nell'apologo di Gracián, di camminare misconosciuta tra gli uomini,

²⁵ G. MARINO, *La Galeria*, cit., p. 211-215 (*Ritratti burleschi*, 20). L'accostamento è già in Ezio RAIMONDI, *Aspetti del grottesco barocco: dal Tesauro al Frugoni* [1958], in ID., *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Olschki, Firenze 1982 (1961¹), p. 99n.

²⁶ Cfr. P. FRARE, *La «nuova critica»...*, cit., pp. 233-39 e *Poetiche del Barocco*, cit.

perché è proprio «dell'uman genio, amar ciò che ammira, et ammirar maggiormente la verità vestita, che ignuda»(C. A., pp. 16-17).²⁷

Pierantonio Frare
v. Giotto 1 - 20030 Seveso (MI)
0362/541154
pfrare@mi.unicatt.it

²⁷ Si ricordi che l'*Iconologia* del Ripa prevede accanto ad una donna - o fanciulla - ignuda (modello alla *Verità* scolpita da Bernini tra il 1646 e il 1652), anche una «Donna risplendente, e di nobile aspetto, vestita di color bianco pomposamente»: cfr Cesare RIPA, *Iconologia ovvero descrizione di diverse immagini cavate dall'antichità, e di propria invenzione*, Hildesheim-Zürich-Nw York, Olms, 1984, pp. 500-502. Per un approfondimento di questi temi, rimando a P. FRARE, *Il vero attraverso il velo*, cit. e a ID., *Retorica e verità. Le tragedie di Emanuele Te-sauro*, Napoli, E.S.I., 1998.