

POETICHE DEL BAROCCO

L'etichetta apposta a questo mio intervento è carica di storia, e sia pure di una storia breve e parziale qual è quella della critica: il titolo rimanda, infatti, ai due contributi di Luciano Anceschi e di Franco Croce, nati per la medesima opera collettiva e quindi, per accorta regia, complementari: *Le poetiche del Barocco letterario in Europa - Le poetiche del Barocco in Italia*¹. La caduta di tutte le determinazioni - di spazio e di genere artistico - che là costringevano ma anche indirizzavano la ricerca, rischierebbe di indurre un vagare senza meta, se non mi provvedessi non si dice di reti di recinzione, ma almeno delle paline segnaletiche che l'analisi semantica dell'intestazione può fornire. Si rassicurino, però, i miei ascoltatori: non intendo definire il Barocco, ma limitarmi a ricordare brevemente le tre accezioni più comuni del termine «poetica». La prima, come ognuno immagina, è prima anche in senso cronologico, ed è quella che più a lungo ha operato nella nostra cultura: secondo Aristotele - poiché della sua *Poetica* si tratta - essa si occupa «dell'arte poetica in sé e delle sue forme, quale capacità possiede in virtù di ciascuna, e in che modo essa deve costruirsi i racconti se vuole che l'opera di poesia riesca bene, e ancora di quanti e quali elementi è costituita; inoltre diremo di tutte le altre questioni che appartengono alla medesima indagine»².

Come si vede, questioni di «*technè*» (in senso lato, naturalmente, come interpreta bene Mattioli: «la strutturazione intellettuale che presiede all'opera»³), che avvicinano la poetica più alla retorica che all'estetica; e che sono probabilmente all'origine tanto della lunga tenuta di questa «arte», quanto della sua rapida caduta in disgrazia con il romanticismo e, a maggior ragione, con l'idealismo. È solo intorno alla metà del Novecento che la parola

¹ L. ANCESCHI, *Le poetiche del Barocco letterario in Europa*, in AA. VV., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1959, I, pp. 435-546 (poi, col titolo *Le poetiche del barocco*, in ID., *L'idea del Barocco. Studi su un problema estetico*, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1984, pp. 63-163); F. CROCE, *Le poetiche del Barocco in Italia*, in *Momenti e problemi*, cit., pp. 547-75. Si ricordi anche G. CONTE, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano, Mursia, 1972.

² ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C. GAVALLOTTI, Milano, Fondazione Valla-Arnoldo Mondadori editore, 1974, p. 3, 1447a 9-13.

³ E. MATTIOLI, *Poetica*, in *Letteratura*, a cura di G. SCARAMUZZA, Milano, Feltrinelli-Fischer, 1976, II, pp. 347-64, a p. 347.

riacquista diritto di cittadinanza, pagando il prezzo di veicolare una cosa diversa. Dopo le proposte di Binni e di Russo, tocca al fenomenologo Luciano Anceschi formulare una nuova e più comprensiva definizione di poetica, che qui riporto nella sua formulazione più tarda, quella del 1962: la poetica «rappresenta uno sforzo intenzionato verso la poesia, e sia che si manifesti esplicitamente in una trattatistica, sia che si nasconda con affermazioni particolari nel discorso stesso della poesia, sia, infine, che si debba trarre come esplicitazione di un implicito dalla forma che si presenta nella sua irreparabile definitività, essa giova a istituire quel rapporto poetica-poesia, che ci porta all'interno, e come nel segreto della gestazione stessa poetica»⁴. Commentando questa definizione, Mattioli segnala i tre piani in cui una poetica così intesa si articola: «a) come riflessione esplicita; b) come riflessione implicita; c) come poesia della poesia (che teorizza dentro di sé in forme poetiche)»⁵.

Una accezione, quindi, più vasta e più ambiziosa di quella aristotelica; come più vasta e più ambiziosa, sia pure a partire da presupposti molto diversi, è la proposta che arriva dai critici di ispirazione semiotico-strutturalistica, secondo i quali (penso in particolare a Jakobson e a Todorov) compito della poetica è lo studio non delle opere letterarie - della letteratura -, ma della «letterarietà», dello specifico letterario: la poetica dovrà allora formulare una «teoria della struttura e del funzionamento del discorso letterario, una teoria che presenti un quadro dei possibili letterari, di modo che le opere letterarie esistenti si presentino come casi particolari realizzati»⁶.

Queste diverse concezioni di poetica implicano anche, di necessità, una riorganizzazione del sistema del sapere: se la poetica di Aristotele è chiamata a confrontarsi con la retorica e con la logica, quella di Anceschi si misura piuttosto con la filosofia e con l'estetica, mentre la scienza di riferimento (e addirittura di controllo) per Jakobson e per Todorov (più per il primo che per il secondo) è la linguistica.

La premessa era necessaria per chiarire che la mia indagine terrà conto solo della prima accezione di poetica, quella diciamo così aristotelica, l'unica conosciuta nel periodo di cui

⁴ L. ANCESCHI, *Progetto di una sistematica dell'arte*, Milano, Mursia, 1968 (1962¹), p. 51.

⁵ MATTIOLI, op. cit., p. 352.

⁶ T. TODOROV, *Poetica*, in AA. VV., *Che cos'è lo strutturalismo? Linguistica-Poetica-Antropologia-Psicanalisi-Filosofia*, Milano, Isedi, 1973² (I ed. 1971; ed. or. 1968), pp. 103-81: 108-109.

ci occupiamo, e quindi la più atta a rendere ragione dei testi che esaminiamo. La cui natura, tuttavia, come è facile immaginare, non è omogenea. Possiamo infatti distinguere almeno tre classi di opere: a) i trattati di poetica veri e propri; b) le poetiche parziali e/o militanti (che Segre propone di raggruppare sotto l'etichetta di «manifesti»⁷); c) le opere che sotto altra veste - principalmente quella retorica - sono di fatto delle poetiche. Anche in questa vasta produzione occorrerà effettuare delle scelte: amputazioni dolorose ma non inutili, perché forniranno non poche informazioni sulle peculiarità delle poetiche del barocco. Così, il sacrificio quasi totale di opere quali il *Delle acutezze* di Peregrini o il *Canocchiale aristotelico* di Tesauro non si giustifica solo per la presenza, in questo stesso Convegno, di una relazione sulle retoriche barocche; ma anche ci segnala il progressivo slittamento della poetica in retorica e il conseguente riassetto del sistema del sapere che si viene operando in epoca barocca. Se per Aristotele retorica e poetica sono complementari, e se in età moderna si è portati a ritenere il campo retorico meno vasto di quello poetico⁸, il Barocco assegna alla retorica (*utens e docens*) il ruolo di *ars artium* e le subordina nettamente la poetica. Non solo perché le questioni di pertinenza di quest'ultima - favola, mimesi e verosimiglianza, rapporti con le altre arti, *etc.* - vengono discusse nei trattati di retorica e da un punto di vista retorico; ma anche per la trasformazione della *fabula* in *elocutio*⁹, dei nuclei narrativi in figure retoriche, le quali assurgono quindi al ruolo di modelli generativi del testo, sostituendo in un certo senso la favola. È stato notato da Raimondi che il teorico più lucido di questo capovolgimento gerarchico è Tesauro, ma già la tragedia di Guarini, a ben vedere, non fa che svolgere, sul piano narrativo, quanto

⁷ C. SEGRE, *Poetica*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1980, X, pp. 818-38: p. 822.

⁸ Cfr. M. ARRIVÉ, *Poétique et rhétorique*, in *Le champ sémiologique*, Bruxelles, Edition Complexe, 1979, pp. J1-J26: J7. Non è questa, come è ben noto, la posizione di Marc Fumaroli, il quale invece rivendica alla retorica il ruolo di disciplina principe, sulla scorta della concezione ciceroniana e appunto barocca: tra i tanti rimandi possibili, si veda almeno la voce *Retorica* per l'*Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti. 1979-1992. Quarta appendice. P-Sn*, Roma, Treccani, 1994, pp. 485-89.

⁹ C. SCARPATI - E. BELLINI, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso Tesauro Pallavicino Muratori*, Milano, Vita e Pensiero, , 1990, pp. IX e 44.

contenuto in nuce nella figura retorica dell'antimetatesi: premessa che Frugoni condurrà alle estreme conseguenze teorizzando il «dramma di contrarietà concordate»¹⁰.

Qualche parola di commento anche sul secondo gruppo di opere, le poetiche parziali o «manifesti»: il loro grande numero (si pensi solo alla fitta discussione sulla tragedia)¹¹ obbliga a limitare l'analisi a quei testi che non solo propugnano nuove concezioni di poetica, ma che anche hanno realmente fecondato il dibattito secentesco. Ma non abbandoneremo al loro destino i *Discorsi dell'arte poetica* di Chiabrera, la *Rinovazione dell'antica tragedia* del padre Tarquinio Galluzzi (1632), il *Ritratto del sonetto e della canzone* di Federico Meninini (1677) e tante altre opere senza aver tratto l'insegnamento della crescente difficoltà del tempo a dar vita ad una teoresi unitaria e complessiva: l'aspirazione alla sintesi si scontra con l'inevitabile - non solo nelle scienze cosiddette esatte - deriva specialistica, in una dialettica tipica, come è ben noto, della cultura barocca.

A questo punto, non so se i miei ascoltatori siano più allarmati o più rassicurati da queste progressive sottrazioni, che sembrano dissolvere l'oggetto di studio. In realtà, quanto resta è più che bastevole, a mio parere, a tracciare un quadro esauriente delle linee guida delle poetiche del Barocco, che sarà comunque necessario far interagire con quelle non barocche; né, del resto, i criteri che ho fissati sono tanto rigorosi da non consentire il ricorso ad opere preliminarmente escluse, ove la delineazione del panorama complessivo lo rendesse necessario. Se ne ha la riprova fin dalla prima poetica di cui intendo occuparmi, che è doppiamente sospetta: gli scritti teorici di Guarini, infatti, non solo appaiono ai margini cronologici del Barocco (*Il Verato* 1588; *Il Verato secondo* 1593; il *Compendio della poesia tragicomica* 1601), ma anche, com'è noto, sono dedicati ad un argomento speci-

¹⁰ E. RAIMONDI, *Introduzione* 1981. *Dalla metafora alla teoria della letteratura*, in ID., *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Ristampa aggiornata, Firenze, Olschki, 1982, pp. V-LXXV: LX-LXI. Una applicazione di questo «esercizio narratologico» alle tragedie dello stesso Tesauro in P. FRARE, *Retorica e verità. Le tragedie di Emanuele Tesauro*, Napoli, E.S.I., 1998. Per Frugoni, cfr. F. F. FRUGONI, *Discorso critico intorno alla poesia drammatica intitolato all'eminenza reverendissima del signor cardinale Giovanni Delfino patriarca di Aquileia*, in *L'Epulone. Opera melodrammatica esposta con le prose morali-critiche*, Venezia, Combi e La Noù, 1675, pp. 161-99: 181.

¹¹ Ricostruita da G. ZANLONGHI, *La tragedia fra ludus e festa. Rassegna dei nodi problematici delle teoriche secentesche sulla tragedia in Italia*, in AA. VV., *Forme della scena barocca*, a cura di A. M. CASCETTA (n. monografico di «Comunicazioni sociali», a. XV 1993 fasc. 2-3 pp. 157-240).

fico, cioè la difesa della legittimità del genere nuovo della tragicommedia. La particolarità della specola, tuttavia, non impedisce al locutore del *Verato* di rivendicare la sua competenza in fatto di poetica, presentando quindi come tale la propria opera¹²; e a questioni di poetica generale è appunto dedicata buona parte del trattato, il cui nucleo essenziale di novità è stato individuato nella rivendicazione dell'autonomia della poesia rispetto alla «filosofia morale e civile» (p. 742), cioè alla morale e alla politica. Autonomia relativa, naturalmente, poiché non bisogna dimenticare che la divisione dei saperi è realtà moderna, che nel Seicento germina ma che è ben lontana dagli esiti attuali; il che però non impedisce alla poesia di rivendicare il possesso di proprie norme specifiche, in base alle quali dichiararsi buona in sé anche laddove contrasti con i fini sanciti dalle discipline architettoniche. La poesia, secondo Guarini, può servire sia alla politica sia alla morale, ma ciò non implica che essa derivi i suoi principi da quelle scienze, riconoscendoli semmai dalla retorica. È un passo un po' lungo, ma vale la pena di citarlo per intero:

Come volete che la poetica, la quale è arte, e però abito dello 'ntelletto speculativo, prenda i suoi principi dalla morale, che è abito dell'attivo? Voi mi direte che dal morale prende i costumi; e io vi dico che, anzi, dal retorico, il quale è molto differente dal morale nelle diffinizioni delle virtù. Ma posto che pur gli prenda dal morale, vi dico che ciò fa non per insegnargli, ma solo per imitargli, come vi s'è detto di sopra; e che sia vero, prende anche i vizi: l'avarizia, la pusillanimità, la lussuria, la inconstanza, la vanità, la melansaggine, l'incontinenza, la ferità, la superbia, gli amori illeciti, i lenocini, le fornicazioni e tutte l'altre che vanno per le favole greche e latine. E queste, direte voi che prendono i lor principi dalle morali? Soggiugnerete ancora che serva al politico, in quanto il legislatore la concede al popolo e no, secondo ch'ella è di buoni e di cattivi costumi? Egli è vero, ma non pertanto non seguita che dal politico prenda i principi, perciòché eziandio il filosofo naturale e il teologo, in quanto è membro della città, non può filosofare, né introdurre nuova religione contra le leggi della città. Per questo direte voi che 'n quanto filosofo o teologo, prenda i principi dalla politica? Il medesimo si dee dire della poetica, la quale secondo le forme della repubblica ha più e meno licenza. Platone la cacciò dalla sua: pare a voi che secondo i principi della sua filosofia si possa dire ch'ella sia fatta per beneficio pubblico? Ad alcune altre bastò che non avessero parole né fatti osceni e che scopertamente non trafiggessero; del resto non si

¹² Alla immaginata sorpresa del lettore - «Ma che sai tu di poetica?» - Verato replica che «in quanto all'arte poetica, ci ho fatto non solo lungo studio per entro, ma posto in pratica tutto ciò che in cinquanta e più anni dell'età mia ho diligentemente veduto e letto»: B. GUARINI, *Il Verato*, in ID., *Opere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino, Utet, 1971² (1955¹), p. 733.

curarono che secondo il decoro delle persone introdotte si rappresentassero le imperfezioni e i vizi degli uomini. E 'n questo solo è sottoposta al politico; ma quanto ai suoi principi intrinsechi e formali non ha che fare con esso lui, ma è membro della sofistica e della retorica¹³.

Il *Verato secondo* correggerà parzialmente questa affermazione, sostenendo l'autonomia della poetica anche rispetto alla retorica¹⁴, dalla quale prende solamente gli «affetti», mentre i «principi» derivano dall'imitazione, visto che la poesia, come verrà affermato nel *Compendio*, «non è niente altro che il verisimile imitato»¹⁵. Il *Compendio*, infatti, inizia con una rigorosa suddivisione delle discipline in base al loro rapporto con il vero o con il verosimile, il quale ultimo si bipartisce in «probabile» e «imitabile»: il primo è di pertinenza della dialettica e della retorica, il secondo della poetica (pp. 389-90). La peculiarità del verosimile poetico rispetto al retorico era già stata dichiarata nel *Verato secondo*, in pagine che, facendo perno sul consiglio aristotelico di preferire «lo impossibile che si possa persuadere, che il possibile impersuadibile»¹⁶, lo rilegano strettamente alla rarità e - con un passaggio quasi obbligato - alla novità, necessaria per conseguire il fine della meraviglia. A tale scopo, il verosimile (imitabile) si allarga a ciò che avviene raramente, addirittura a ciò che dal poeta è ritenuto impossibile, quindi anche ai paralogismi, alle belle menzogne (p. 252): lo sforzo del poeta dovrà dunque consistere nel rendere verosimile il meraviglioso così ottenuto. La poesia, in conclusione, non deriva i suoi principi né dalla morale, né dalla politica, né dalla retorica: specificità che significa pari dignità e rifiuto di qualunque subordinazione. Essa è chiamata a imitare bene, non a persuadere o a migliorare i costumi: il diletto - e sia pure, come è stato giustamente richiamato, un diletto legato alla conoscenza - non è subordinato al giovamento, ma lo contiene in sé: «Leggonsi dunque i poeti e s'ascoltano per averne piacere, dal quale poscia ne viene quel frutto ch'altrove ci

¹³ Ibid., pp. 794-95. Cfr. C. SCARPATI, *Poetica e retorica in Battista Guarini*, in ID., *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano, Vita e pensiero, 1982, pp. 201-38.

¹⁴ B. GUARINI, *Il Verato secondo ovvero replica dell'Attezzato...*, in *Delle Opere del cavalier Battista Guarini*, Verona, Tumermani, 1738, t. III, pp. 1-384: 98.

¹⁵ ID., *Compendio della poesia tragicomica, tratto dai duo Verati...*, in ID., *Delle opere*, cit., pp. 385-469: 400.

¹⁶ Così Guarini traduce *Poetica* 1460a 27: *Il Verato secondo*, cit., p. 252.

ha insegnato Aristotile, e di sotto si mostrerà; e però giova il poeta quando diletta, e se diletta, è poeta; ma se giova senza diletto, è più tosto filosofo o altro artefice»¹⁷.

Non si tratta, naturalmente, di svincolare del tutto la poesia dalla finalità architettonica dell'utile morale e civile, cui era indissolubilmente legata nella riflessione occidentale (e qui non vale distinguere tra Platone ed Aristotele, che in ciò fanno blocco), ma di specificare le rispettive competenze: alla poesia non si può richiedere il miglioramento della moralità della repubblica, e nemmeno, quindi, le si può imputare il perversimento dei costumi: ma la poesia che piace, in quanto piace, anche giova. Il bello, potremmo parafrasare in termini moderni, porta in sé il bene: «I cittadini, messer Giasone, o sono costumati o no: se sono, è soverchia l'opera de' poeti; se non sono, convien loro apprendere da' filosofi, da' legislatori, da' magistrati, da' principi, e non da' poeti. Infelice comune che non ha altro maestro de' costumi che la poetica, la qual non ha per fin l'insegnare, ma il dilettere e dilettao giovare!» (p. 747).

La giurisdizione sui prodotti poetici è dunque sottratta sia al filosofo sia al teologo, e restituita all'unico vero giudice, il pubblico successo: «ché finalmente il mondo è giudice de' poeti, ed egli dà la sentenza inappellabile» (p. 752). Proprio il «mondo», sancendo la riuscita della *Divina commedia*, dell'*Orlando furioso* e - *last not least* - del *Pastor fido*, aveva con ciò stesso sanzionato la vacuità delle poetiche deduttive (quali quella di De Nores), che volevano regolare e limitare i generi poetici sulla scorta di Aristotele: quando lo stesso filosofo greco, dichiara Guarini, «ha tratto la poetica da' poemi» (p. 754).

All'interno della triade costituita dai due *Verrati* e dal *Compendio*, che realizza quella che non a torto è stata definita «la prima compiuta poetica barocca»¹⁸, l'ultimo pannello sembra segnare una sorta di arretramento. Basti richiamarne le righe conclusive:

La favola insomma è, come disse il maestro, l'anima del poema. Questa è il centro, questa è il nervo, questa è la base. Da questa nascono le vaghezze non affettate, non mendicate, non vane. Questa è quella che fa legittimi gli episodi, buono il costume, efficace l'affetto, naturale il decoro, grande il mira-

¹⁷ *Il Verato primo*, cit., p. 750.

¹⁸ G. FOLENA, *La mistione tragicomica e la metamorfosi dello stile nella poetica del Guarini*, in AA. VV., *La critica stilistica e il barocco letterario. Atti del secondo Congresso dell'AISSLI*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 344-49: p. 345.

bile, e mirabile il verisimile. Dall'artificio di questa vien finalmente quella cara catena, che lega l'animo, non solo di chi vede, e ascolta, ma (quello che stima tanto Aristotele) di chi legge: quell'occulto diletto che inebria l'ascoltatore, e il lettore, e nol sazia mai di maniera, che sempre più volentieri non torni a leggere, e ascoltare, e non gli paja di trovar sempre nuove bellezze. Miracoli sì bene delle belle parole, ma unite con bella favola, che fa parer sì care, e sì belle quelle parole. E però considerando il grande Aristotele, che l'unità maravigliosa, e necessaria parte di ogni poema riesce tanto maggiore, e più artificiosa, quant'ella a guisa di ricca gemma, in corpo picciolo si restringe, non dubitò di antiporre la tragica all'epica poesia maggior di corpo certo e di tempo, ma di diletto, e di artificio di gran lunga minore¹⁹.

Più che la battuta finale, veleno in coda riservato a Tasso, interessa notare altri elementi: innanzitutto, il ripristino totale dell'autorità aristotelica, alla cui norma è verificata la legittimità della tragicommedia; poi, la dichiarazione di centralità della favola, che riverbera i suoi effetti sull'elocuzione: la poetica marca non solo il proprio distacco, ma anche la propria superiorità sulla retorica, come se Guarini si fosse reso conto che lo slittamento della prima nella seconda, proposto nel *Verato*, era stato portato da alcuni a conseguenze imprevedute (e sgradite) allo stesso proponente²⁰; infine, il rampollare del meraviglioso dal verosimile, risultato conseguito nel *Pastor fido* grazie ad una attenta concatenazione degli episodi, come Guarini segnala analizzandone la trama, in un modo e per una conclusione di cui pare essersi ricordato Pallavicino nel discorso posto in appendice al proprio *Ermenegildo*²¹.

¹⁹ GUARINI, *Compendio*, cit., p. 469.

²⁰ Angelo Ingegneri (*Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* [1598], a cura di M. L. DOGLIO, Modena, Panini, 1989) aveva già attribuito all'*Aminta* la responsabilità dell'eccesso di figure e di concetti sulle scene: a maggior ragione l'accusa doveva colpire il *Pastor fido*.

²¹ GUARINI, *Compendio*, cit., pp. 456-68; Sforza PALLAVICINO, *Al signor Agostino Favoriti*, in *Ermenegildo martire*, Roma, Eredi del Corbelli, 1655² (il discorso non presenta varianti significative rispetto alla prima stampa, del 1644), pp. 122-50: 135-43. Per la verità, Pallavicino rimanda «all'acutissimo insegnamento del Conte Guido Baldo Bonarelli in quell'aurea Difesa della sua Pastorale» (p. 140) e non cita Guarini, che era però autore tanto gradito a Marino quanto sospetto, per le medesime ragioni, al classicismo romano: la sua assenza, infatti, spicca nelle pagine delle *Prousiones Academicæ* dedicate a discutere il fine della poesia; e tanto più spicca dato che vi compare il nome del suo avversario De Nores (F. STRADA, *Prousiones Academicæ*, Roma, Mascardi, 1617, p. 127).

La riorganizzazione del sistema del sapere e la ridefinizione delle singole discipline nella nuova struttura, dipendeva, come ha mostrato Scarpati, dalla riflessione di Guarini sull'insegnamento del proprio maestro e poi amico Jacopo Zabarella, professore di logica e filosofia naturale a Padova²²; e ricevette particolare enfasi dal fatto di essere inserita in una delle grandi polemiche letterarie del Cinque-Seicento, quella appunto sul *Pastor fido*, a sua volta opera di straordinario successo. Alla *querelle* partecipò anche Paolo Beni, qui convocato, però, per i *Commentarii in Aristotelis poeticam* (Padova, Bolzetta, 1613), in cui si è visto «the last complete formale commentary of its kind to be published in Italy»²³. Ma altri, non il Beni, sono coloro che riprenderanno la posizione di Guarini nei due *Verati*, estremizzandola e unendola a quella di Mazzoni della *Difesa di Dante*: non solo per quanto riguarda il rapporto, sempre più conflittuale, con il maestro di color che sanno, ma soprattutto per la forzatura dei legami che tengono stretta la poesia al vero; e lo faranno lavorando sui concetti di verosimiglianza e di imitazione e sancendo, sulla base della comune appartenenza alla logica, la giurisdizione della retorica - anzi, della sofistica - sulla poetica. Il legame tra poetica e sofistica (ma «una sofistica antica, problematica e non corruttrice», distinta da quella «che disordina l'intelletto col falso e la volontà coll'ingiustizia», è proposta di Mazzoni, come è stato dimostrato da Scarpati²⁴; ma era stato ripreso dallo stesso Guarini nel *Verato*: «gli epigrammi, che vaghi sono, non hanno altra differenza specifica che l'acutezza, parte della sofistica, alla quale così risponde l'arte poetica come fa la retorica alla dialettica»²⁵. Lo specifico dell'epigramma viene qui individuato nell'acutezza, a sua volta medium tra poetica e sofistica: quando l'acutezza si estenderà agli altri generi poetici - quando l'*elocutio* prevaricherà sull'*inventio* - la poetica correrà il rischio di trasformarsi *tout court* in sofistica. Al centro della vasta galassia poetica

²² SCARPATI, *Poetica e retorica*, cit.

²³ P. DIFFLEY, *Paolo Beni's commentary on the «Poetics» and its relationship to the commentaries of Robortelli, Maggi, Vettori and Castelvetro*, «Studi secenteschi», a. XXV 1984 pp. 53-99: p. 53 (poi in ID., *Paolo Beni: a Biographical Biographical and Critical Study*, Oxford, Clarendon Press, 1988, capp. 12 e 13).

²⁴ C. SCARPATI, *Icastico e fantastico. Iacopo Mazzoni tra Tasso e Marino*, in ID., *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e pensiero, 1987, pp. 231-68 (già in «Aevum», a. LIX 1985 fasc. 3 pp. 433-58): la citazione a p. 242.

²⁵ GUARINI, *Il Verato*, cit., p. 746.

che preme in quella direzione, viene prendendo sempre maggior consistenza la stella di Giovan Battista Marino.

La polemica che egli ebbe con Ferrante Carli - il quale aveva segnalato, nel verso mariniano «la fera magnanima di Lerna» (sonetto *Obelischi pomposi a l'ossa alzarò: La Lira*, parte III), il doppio errore di aver scambiato l'idra con il leone e Lerna con le paludi Nemee - è avvenimento che supera i limiti della poetica e che le resta nel contempo inferiore, ma che non può essere qui taciuto, poiché appare chiaro che in gioco è proprio la concezione di poesia: si trattava di sconfiggere una poetica e una critica di tipo classicistico, cioè ancorate saldamente al verosimile, e quindi attente a distinguere tra «bugie probabili, verisimili e improbabili»²⁶. Le obiezioni di Carli alla *Difesa* di Ludovico Tesau- ro e la successiva replica di quest'ultimo vertono proprio sulla libertà concessa al poeta nei confronti del vero: per Tesau- ro, non di errore si tratta (come sostiene Carli), ma di un ingegnoso innesto di varie figure retoriche; e se anche fosse semplicemente una inno- vazione del poeta, dove starebbe lo scandalo? Gli interpreti aristotelici e, soprattutto, il Mazzoni della *Difesa di Dante* sono convocati a coonestare una concezione molto ampia della libertà concessa alla poesia nei confronti del vero, fino a dichiarare che essa è fon- data non sul verosimile, ma sulla bugia²⁷. Come ha mostrato bene Delcorno, Carli ha un bel replicare facendo ricorso ed appello ad una «buona e soda dottrina [...] e, quel che importa nelle dispute, [argomentando con] buona loica» (così si esprime Preti in una lettera a Carli, lodandone appunto l'*Essamina*)²⁸: il terreno (poetico e teorico) in cui si

²⁶ [F. CARLI,] *Essamina del Conte Andrea dell'Arca intorno alle ragioni del Conte Lodovico Tesau- ro in difesa d'un sonetto del Cavalier Marino*, Bologna, Benacci, 1614, p. 72.

²⁷ Nella replica, Ludovico Tesau- ro ricorre non più a Mazzoni, ma al Guarini del *Verato secondo*, distin- guendo tra verosimile retorico e poetico e dichiarando che quest'ultimo «non è così stretto, e rigoroso [come il retorico], ma si cava dalle cose che possono essere, eziandio rarissime volte, anzi che non pos- sono essere, ma si possono però persuadere. La ragione è, perché il fine del poeta è il far maravigliare, e per generar tal maraviglia gli si condonano molte licenze»: L. TESAURO, *Annotationi intorno alla Essami- na di Ferrante Carlo...*, Torino, s.e., 1614, p. 58.

²⁸ La lettera del Preti nel fondamentale C. DELCORNO, *Un avversario del Marino: Ferrante Carli*, «Studi Secenteschi», a. XVI 1975 pp. 69-155: 147-48. Un paio di citazioni chiariranno la natura logico- dialettica del procedere di Carli: «Il verosimile del difensore, fondato sopra vano fondamento, svanisce, e se ne va in fumo. Chi non sa che nelle materie chiamate da' Loici contingenti, altro ci vuole a cavarne

muovono Marino e i suoi seguaci non è più quello del vero (logico) e/o del verosimile (retorico), ma quello del verosimile poetico, che legittima l'improbabile o addirittura l'impossibile, in nome del fine, divenuto supremo, della meraviglia. Il ricorso al parere del "tecnico" (del critico, in questo caso) diventa inutile, perché unico giudice della bontà di una poesia è il successo di essa presso il pubblico. Si aggiunga che addirittura questa nuova critica giustifica e promuove la nuova poesia assumendone *in toto* le modalità: infatti, il nocciolo della *Difesa* (e delle *Annotazioni*) si basa anch'esso su argomentazioni di tipo sofisticato, come Preti coglie acutamente: «Io lessi per viaggio la *Difesa* con tanta nausea ch'io non ebbi mai la maggior pena, e m'accorsi che non vi era un argomento che non fosse un paralogismo»²⁹.

Carli rimprovera più volte a Ludovico Tesauro di essersi valso della *Difesa di Dante* di Iacopo Mazzoni, citandola inoltre in modo fuorviante; l'autore e il titolo ci riportano alle origini della carriera poetica di Giovan Battista Marino, e precisamente a quel *Dialogo del concetto poetico* di Camillo Pellegrino (1598 circa) in cui è discussa - senza particolari approfondimenti - la distinzione tra imitazione icastica e imitazione fantastica avanzata da Mazzoni. Non ne viene riproposto «lo spostamento della poesia in direzione sofisticata», ma dopo le pagine dedicate da Scarpati all'argomento non par dubbio che le riflessioni di Mazzoni sul «credibile meraviglioso» come soggetto di poesia abbiano inciso profondamente sulla riflessione e sulla prassi poetica di fine Cinquecento e di primo Seicento, ed in particolare proprio su quella di Marino³⁰. La controversia che stiamo esaminando ne fornisce qualche altro elemento, poiché pare ben probabile che la lettura della *Difesa di Dante* fosse stata suggerita al giurista Ludovico Tesauro proprio dall'amico e corrispondente Marino (se addirittura non fu egli a stendere la *Difesa*, come si sospettò fin da su-

prove anco probabili, e a dedurne conclusioni verisimili nonché vere». Ecco come Carli ricostruisce l'armatura (para)logica dell'"argomentare" di Ludovico Tesauro: «Nella palude di Lerna non nascono fiere spaventevoli, et oltremisura inumane; se bene vi fu mandata l'idra; adunque chi vorrà chiamare un Leone per lo più fiero, e più grande del mondo, dirà ch'egli è nato in Lerna» (cito da TESAURO, *Annotazioni*, cit., pp. 56 e 74-75).

²⁹ DELCORNO, op. cit., p. 147.

³⁰ SCARPATI, *Icastico e fantastico*, cit.; la citazione a p. 236; v. anche ID., *Da Tasso a Marino*, in AA. VV., *Forma e parola. Studi in memoria di Fredi Chiappelli*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 449-65.

bito³¹). Sono, del resto, gli anni delle *Dicerie sacre*, per comporre le quali Marino tiene sul proprio scrittoio la *Difesa di Dante*³², e di cui scriverà, nell'*Introduzione* alla terza parte delle *Rime* (1614), «che sono veramente dettate in stile alquanto poetico, e quasi in quello che Marco Tullio chiama sofisticò, benché delizioso»³³.

³¹ Un piccolo indizio lessicale può testimoniare se non la paternità mariniana degli scritti firmati da Ludovico Tesauro, certo lo stretto legame tra lui e il firmatario: il raro «sde[i]renare», presente in una lettera del 1613 da Torino [«Son poesie sderenate (io le conosco)»: G. MARINO, *Lettere*, a cura di Marziano GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 1966, p. 139; ad Andrea Barbazza] ricompare nelle *Annotazioni*: «Storcendole, sdirenandole, biscantonandole», in una terna di sdruciole allitteranti e in omoteleuto degne dell'autore della *Murtoleide* (TESAURO, *Annotazioni*, cit., p. 11).

³² Ce lo segnala il commento del Pozzi: G. MARINO, *Dicerie sacre e La strage degli innocenti*, a cura di G. POZZI, Torino, Einaudi, 1960, pp. 123 e 124.

³³ O. CLARETTI, *A chi legge*, in MARINO, *Lettere*, cit., p. 610. Proprio sulle *Dicerie sacre* fa perno Fumaroli (*L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980) nel delineare un Marino seguace della seconda sofistica, «qui se caractérise essentiellement par le triomphe de genre épideictique privé de finalité civique ou judiciaire» (p. 216). A tale proposito, si ascolti Marino lodare la lode nella lettera ad Achillini poi premessa alla *Sampogna*: «Anzi [...] io per me stimo migliori e più tollerabili le detrazioni gravi che le lodi mediocri. [...] Ma colui che loda freddamente e a bocca secca, discopre o malignità di cuore in occupare quelle qualità dell'amico che non si deono tacere, o penuria d'ingegno in non saper ritrovare invenzione da lodar con efficacia, né parte alcuna nel lodato che possa meritare l'altrui loda. Per queste ragioni, tutte quante le lodi, che dalle vostre penne o dalle vostre lingue mi sono attribuite, si riflettono in voi stessi, perché lodando sì bene, date ad intendere a chi legge ed a chi ode che sapete eccellentemente lodare anche coloro che non sono lodevoli» (MARINO, *Lettere*, cit., pp. 239-40; riprodotta anche in ID., *La sampogna*, a cura di V. DE MALDÉ, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda editore, 1994, pp. 24-25. Opportunamente la curatrice insiste su legami con Guarini, «di cui Marino vuole designarsi unico erede» [p. XXVII], che erano già stati accennati da A. ASOR ROSA, *Introduzione a G. MARINO, Opere*, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 29-33). Questo (mal)costume letterario e morale non sfuggì né all'attenzione né alle reprimende di un autore come Nicola Villani, difensore attento e non acritico dell'*Adone* nella *Uccellatura di Vincenzo Foresi...*, Venezia, Pinelli, 1630 e nelle *Considerazioni di Messer Fagiano...*, Venezia, Pinelli, 1631: «Tutti finalmente costoro un romore in capo ti fanno con sonanti, trombanti, tonanti parole; dalle quali tu vieni persuaso che mirabili concetti e degni di tanto strepito sotto di loro s'ascondino: quali perché tu non puoi capire, di supporgli t'è d'uopo e di lodargli. Ma che dico io lodargli? Ad oltraggio costoro si tengono se tu gli dirai: "oh, bene! oh, galante! oh, grazioso!". Bisogna che tu impallidisca, che tu getti le lagrime a quattro a quattro, che tu dia de' piedi in terra, che tu salti, che tu ti getti fuori delle finestre e che tu dica: "Se

Gli interventi di Marino in fatto di poetica non sono numerosi, ma non si può certo dire che pecchino di incoerenza nel promuoverne una nuova concezione, come si vede nel tentativo, compiuto negli anni estremi, di rilanciare, a proprio vantaggio, questo tipo di critica: Agazio di Somma aveva «paragonato, anzi preferito l'*Adone* alla *Gerusalemme* ed appoggiato questo paradosso all'auttorità» di Girolamo Preti, il quale, però, andava per le accademie confutando questa opinione. Nella medesima lettera da cui è tratta la precedente citazione, Marino si lamenta con Preti del suo atteggiamento: ammette che le sue lamentele «da una parte sono ragionevoli, essendo per molti rispetti sproporzionato il parallelo», ma non gli pare il caso di menarne «tanto schiamazzo, poiché tutte le proposizioni si sogliono intender con le debite clausule e circostanze, ed a questo modo si può far riscontro anche fra l'*Iliade* e l'*Ancroia*; né opinione si trova così stravagante e falsa, che non si possa, se non sostentare con ragioni concludenti, almeno difendere con *argomenti sofistici*, tanto più le cose poetiche, le quali sono più di tutte le altre dubbiose e disputabili»³⁴ (corsivo mio).

Riflessioni, per quanto scarse, e prassi poetica alleate, dunque, nel propugnare l'affascinante e pericoloso abbraccio con la sofistica, che trova sostegno ed attuazione in una gran quantità di opuscoli critici, prefazioni, lettere, introduzioni, patrocini, repliche: ma, significativamente, in nessuna poetica. Il dato mostra l'accentuarsi di una novità già introdotta nel Cinquecento, cioè il deversarsi in forme più libere della riflessione sulla poesia; ma anche ci conferma la relazione dialettica tra poetiche e «manifesti» segnalata da Segre: se le prime «descrivono l'assieme del sistema letterario (a specchio del modello del mondo riconosciuto valido nella corrispondente cultura)», i secondi «esprimono le vo-

Omero, se Virgilio, se Pindaro fossero insino al presente vivuti, né altro avessero fatto che poetare, non sarebbero giammai arrivati a comporre un verso cotale!" E ciò bisogna che tu faccia, non tanto per lode loro, quanto per tua riputazione, perciocché non lo facendo per un uomo del vulgo, per uno ingegno ottuso e per un asino alla lira saresti tenuto» (VILLANI, *Considerazioni*, cit., p. 13). Ancor più puntuale la replica di Pallavicino, che si premura anche di rivelare la fonte del paradosso mariniano: «Onde per la stessa ragione per cui Favorino appresso Gellio stimò più nocente nemico il tiepido lodatore, che l'acceso detrattore, potrà chiamarsi più profittevole amico il moderato riprensore che il prodigo lodatore» [S. PALLAVICINO, *Del bene*, Roma, Eredi del Corbelletti, 1644, pp. 167-68 (l. II cap. 9)].

³⁴ MARINO, *Lettere*, cit., p. 394.

lontà innovatrici - non necessariamente destinate al successo - che inevitabilmente disloceranno il sistema, insistendo su singole sue componenti o su sue sezioni, acquistando all'area del modello zone pertinenti all'antimodello»³⁵. Ne consegue che le prime saranno in quest'epoca tipiche del classicismo, e le seconde del barocco; ma anche che l'antimodello non si può comprendere in assenza del modello.

Non v'è dubbio che la poetica sofisticata patrocinata da Marino - e messa in atto nei testi suoi e dei suoi seguaci - costituisse un elemento di forte novità, al limite dello scandalo, nella repubblica delle lettere di primo Seicento; come non vi ha dubbio altresì che essa nascesse in margine all'enfatizzazione e all'isolamento di elementi - la meraviglia, l'impossibile verosimile, l'apparentamento tra poetica e retorica sotto il patronato della logica - che erano oggetto di attenzione da tempo. Lo straordinario successo della poesia di Marino - anche se non va dimenticato che non fu né il primo né il solo - rischiò seriamente di dislocare il sistema del sapere (e di fatto lo dislocò per alcuni anni) e provocò, di conseguenza, una reazione agguerrita e vivace.

Se gli interventi teorici di Marino furono rari e rapsodici, fin dalla giovane età Campanella mostra la natura sistematica e la tensione globale del proprio pensiero, stendendo già nel 1596 una vera e propria *Poetica* (in italiano) che, sebbene ripudiata al compimento della più ricca e matura *Poëtica* latina, contiene tuttavia già molti dei nuclei fondamentali della seconda opera. A ben intendere la quale, occorre appunto non dimenticare che essa è solo un tassello di una più vasta *Philosophia rationalis* (edita solo nel 1638 a Parigi, presso Giovanni Du Bray), divisa in cinque opere gerarchicamente disallineate: infatti, la *Grammatica* costituisce la prima sezione, la *Dialectica* la seconda, mentre la terza si tripartisce in *Rhetorica*, *Poëtica* e *Historiografia* (stese tra il 1612 e il 1613 e ritoccate più volte prima della stampa)³⁶. Si tratta di una «vecchia classificazione di origine medievale [...] ripresa, nel '500, anche dal Varchi»³⁷ e certo estranea allo schema più diffuso, che voleva retorica

³⁵ SEGRE, op. cit., p. 832.

³⁶ L. FIRPO, *Storia e critica del testo*, in T. CAMPANELLA, *Tutte le opere*, a cura di L. FIRPO (di cui utilizzerò anche la traduzione italiana), *Vol. I. Scritti letterari. I*, Milano, Mondadori, 1954, pp. 1300-1305.

³⁷ L. BOLZONI, *Introduzione* a T. CAMPANELLA, *Opere letterarie*, a cura di L. BOLZONI, Torino, Utet, 1977, p. 19.

e poetica apparentate sotto la logica³⁸. Proprio l'organicità del pensiero di Campanella assegna al suo radicale rifiuto dell'autorità di Aristotele valore ben diverso dalle contestazioni, anche aspre, avanzate da altri contemporanei: Aristotele ha poco da insegnare - anzi, è addirittura incompatibile con la civiltà cristiana³⁹ - essenzialmente perché il quadro di riferimento di Campanella non è il mondo classico, ma «i fondamenti teologici e politici stabiliti in età medioevale»⁴⁰. Non si tratta di accordare il pensiero del filosofo (e degli autori classici) alla religione rivelata, ma di affermare la superiorità di essa in ogni campo, come era già chiaro fin dalla *Poetica*: «La Chiesa poi disse a' poeti cristiani, che si prenda Dio per regola, e non gli dà altra regola»⁴¹.

Preso alla lettera, l'affermazione appena citata rischia di vanificare qualunque poetica, inclusa quella che sta scrivendo Campanella, il quale si preoccupa quindi di procedere in modo più induttivo che deduttivo e più descrittivo che normativo, anche perché i modelli da lui scelti (i libri di Mosè, di Davide, la *Divina commedia*) mal si prestano ad essere ingabbiati in regole precise, senza cessare per questo di essere altissima poesia (era lo stesso problema e lo stesso punto di forza dell'argomentare guariniano a favore del *Pastor fido*). Il legame diretto del poeta cristiano con Dio, il corto circuito tra verità rivelata e poesia rischia anche di ridurre quest'ultima a semplice cinghia di trasmissione di concetti preesistenti, di negarne radicalmente il valore non si dice ontologico, ma almeno conoscitivo. In realtà, Campanella riesce a non appiattare il linguaggio poetico sul polo della pura referenzialità (cui tende il linguaggio logico) in forza della consapevolezza dello straordinario potere (e conseguente responsabilità) del poeta e della poesia: «Licentia poëtarum corrumpit orbem Christianum: ex cantilenis incoepit haeresis Germanica et Gallicana, et comoediis et tragoediis nutritur. Poësis est calix Babylonis, in quo propinatur

³⁸ Campanella lo dichiara esplicitamente: «Nec rhetorica est germen logicae»: T. CAMPANELLA, *Rationalis philosophiae pars tertia videlicet: Rhetoricorum liber unus iuxta propria dogmata* [da qui innanzi: *Rhetorica*], in *Tutte le opere*, cit., pp. 715-903: p. 720.

³⁹ Il secondo articolo del capitolo VII della *Rhetorica* dichiara risolutamente che il filosofo dev'essere bandito dalle scuole cristiane.

⁴⁰ M. GUGLIELMINETTI, *Storia della civiltà letteraria italiana. III. Manierismo e Barocco*, Torino, Utet, 1990, p. 271.

⁴¹ CAMPANELLA, *Poetica*, in *Tutte le opere*, cit., p. 345.

impietas, teste Origene. Est et calix Ierusalem, in quo pietas, si quis recte utatur»⁴². Da qui la netta condanna delle poesie immorali, con aperto appoggio non solo al ripudio platonico, ma anche all'Indice dei libri proibiti (p. 998), poiché la poesia deve essere subordinata al legislatore, che a sua volta deve «rendere i cittadini buoni e felici per mezzo della legge»⁴³. Ma da qui anche la necessità di chiarire la vera natura e i veri fini della poesia, molto diversi da quelli indicati da Aristotele: non l'imitazione (che è comune ad altre arti), non la favola (ché altrimenti sarebbe poeta solo chi inventa e non chi dice il vero), non il piacere (che deve essere mezzo, non fine: esso va usato, non goduto, come direbbe Agostino, di cui infatti si cita la fondamentale distinzione tra *uti* e *frui*). Secondo Campanella, dunque, «Esse poëticam rhetoricam quandam figuratam, quasi magicam, quae exempla ministrat ad suadendum bonum et dissuadendum malum delectabiliter iis, qui simplici sermone verum et bonum audire nolunt, aut non possunt, aut nesciunt». Non è solo l'insistenza sul carattere magico della poesia a giustificare l'attenzione ai problemi formali⁴⁴: bisogna anche aggiungere che compito del poeta è ritrovare quell'unità inscindibile tra forma e contenuto che si rintraccia alle origini del linguaggio e nel continuo e universale rimando analogico di qualunque cosa all'altra nella grande catena dell'essere, rinvio garantito dal fondamento metafisico: nel capitolo dedicato all'*elocutio* (cap. IX), Campanella ci spiega che la maggior piacevolezza delle «voces metaphoricae» dipende dal fatto che esse «in cogitatum alterius rei nos ducunt, et *similitudinem inter res docent*, et artem humanam ostendunt, quae de necessitate scit facere virtutem»⁴⁵ (corsivo mio). La somiglianza - "naturale", non arbitraria - tra le cose è alla base anche del rapporto tra significante e significato (p. 1175), e addirittura di quello tra fonema e grafema, il che spinge Campanella a proporre una riforma perfino dell'alfabeto: «Sed non recte scriptae literae

⁴² CAMPANELLA, *Rationali philosophiae pars quarta videlicet Poëticorum liber unus iuxta propria principia* [d'ora innanzi: *Poëtica*], in *Tutte le opere*, cit., p. 1032.

⁴³ «cum legislator finis sit cives bonos ac beatos facere per leges»: *ibid.*, p. 532.

⁴⁴ Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *Campanella, Tommaso*, in *Dizionario critico*, cit., I, pp. 483-92: 487: «ben lungi dall'essere una veste applicata ad un contenuto di per sé importante e convincente, la forma, nella misura in cui è chiamata a realizzare l'effetto magico della poesia, risolve in sé l'impegno creativo del poeta»

⁴⁵ *Poëtica*, cit., p. 1190.

videntur in nostro idiomate, nec in aliis: nam vocales, cum solo flatu fiant, simplici linea debent constare» (p. 1174).

Non sorprende, su tali postulati, che tratto distintivo della poesia sia dunque il verso (cap. IV) (e questo è solo uno dei tanti elementi platonici della *Poëtica*), grazie al quale il poeta attinge il diletto, non per la via di una generica musicalità, ma per l'universale simpatia tra le cose: «metrum delectationem habere, quoniam spiritum ad sui mensuram movet, non quia imitatur res exteriores, nisi per accidens, sed quia ipsius spiritus mensuram imitatur et servat: simile enim a simile servatur. Sub hac voluptate, tamquam sub esca, abscondit poëta sapientiam, quasi hamum, quo capit renitentes virtutibus animos» (p. 932). Doppia è la conseguenza che Campanella trae dal porre il metro a unico fondamento della poesia: da una parte, accoglie nel novero dei poeti gli scrittori sacri (p. 972), dall'altra, ne esclude coloro che vi erano stati inseriti solo perché autori di favole. Le affermazioni di Aristotele avevano provocato una grande confusione: se è poeta chi inventa favole, ne consegue che chi dice il falso è poeta, mentre non lo è chi dice il vero. Da qui il grande - e immeritato - discredito in che è attualmente caduta la poesia («Videntur praeterea ista fabulandi licentia, quae pro arte habetur, adeo excrevisse, ut nemo poëtis ullam det fidem amplius»: p. 972), rispetto all'età in cui i poeti erano detti profeti (p. 974): è questa la scuola di Mosé, mentre «cum sit vere prophetarum quaedam degeneratio poetica Gentilium» (p. 1006).

A questa identità tra poesia e profezia bisogna tornare, assumendo per unico contenuto il vero e il bene e come fine la loro diffusione a tutti gli uomini. Si tratta di una concezione della poesia che, strettamente intesa, lascerebbe ben pochi margini di autonomia: al poeta non resterebbe che il ruolo di trascrittore fedele di verità già date, la parola dovrebbe solo fornire la materia fisica a concetti già esistenti⁴⁶; il modello ideale diverrebbe

⁴⁶ Il logocentrismo della tradizione occidentale è espresso molto bene da Guarini all'inizio del *Compendio*, cit., p. 389: «Ora essendo la lingua ministra dello intelletto, bisogna ch'ella il vada secondando, e servendo, e si trasformi di sì fatta maniera in lui, che quanto egli pensa, tanto ella parli, e quante cose l'uno può concepire, tante l'altra s'ingegni di bene esprimere e partorire». Il passo può essere utilmente confrontato con una ottava dell'*Adone* (V 1) già messa in rilievo da Scarpati (*Icastico e fantastico*, cit., p. 268): «L'umana lingua è quasi fren che regge / de la ragion precipitosa il morso. / Timon ch'è dato a re-

il linguaggio altamente formalizzato della logica. Il quale, però, è incapace di attingere gli effetti della poesia, la cui forza e peculiarità consiste «in attrahendo eos ad audiendum, qui nolunt audire, et in docendo eos, qui ob ruditatem nequeunt aut taedio asterrentur» (p. 960; e cfr. anche p. 906). La poesia raggiunge questo risultato attraverso l'arma potente del diletto⁴⁷ (pp. 908, 950), i cui strumenti sono innanzitutto il verso, poi il parlar figurato, infine la tanto vituperata favola (peraltro, mai usata dai profeti: p. 1006). Campanella, infatti, mitigando la condanna irrogata nella *Poetica* italiana, distingue ora due tipi di favola, quella «utile» e quella «inutile», che si differenziano in quanto la prima è favola (cioè, menzogna) che si riconosce per tale e che quindi indirizza intenzionalmente verso un altro senso (si veda tutto il cap. V)⁴⁸. Insomma, ciò che conta, anche in poesia, è l'intenzione dell'animo, vale a dire quello stesso elemento che Agostino aveva posto a pietra di paragone della menzogna. Non a caso, Campanella ribadisce l'affermazione proprio in riferimento all'uso delle metafore, cioè ad uno degli elementi in cui la parola del poeta è più esposta al falso: «nec historice loquaris, sed poëtice, figuris sermonis quantum potes inhaerens; quod recte facies, si probe affectus fueris: Horatius, Pindarus, Petrarcha et Maffeus Barberinus in his mirabiles sunt» (p. 1090).

L'ancoraggio all'intenzione del parlante e la rigorosa distinzione tra *uti* e *frui* (per cui il diletto può conservare una propria autonomia, pur facendosi gradino di un bene più alto) permettono alla poetica di Campanella di evitare i rigori moralistici che erano impliciti e quasi necessitati dalle premesse: la «vis magica multa» inerente alle opere poetiche non va depotenziata fissando preventivamente gli argomenti di cui esse possono occuparsi, né limitando l'uso degli artifici metrico-retorici. Non intendo, dicendo ciò, fare di

golar con legge / de la nave de l'alma il dubbio corso. / Chiave ch'apre i pensier, man che corregge / de la mente gli errori e del discorso».

⁴⁷ «Poëta vero quidquid ad voluptatem propinandam est idoneum, profitetur operari, nihilque aliud auditoribus pollicetur» (*Poëtica*, cit., p. 908). «Quoniam vero poëta non allicit tantum voluptate, quae est in bono, quantum ea, quae est in pulchro: non enim res, sed signa rerum in fabulis et metaphoris tradit» (ibid., p. 950).

⁴⁸ La distinzione già platonica tra racconti e miti «buoni» e «falsi» (*Repubblica*, 377 c-e, III libro) viene avvalorata dalla riflessione di s. Agostino, di cui si era già valso Tasso (cfr. SCARPATI, *Vero e falso nel pensiero poetico del Tasso*, in SCARPATI-BELLINI, *Il vero e il falso*, cit., p. 30).

Campanella il sostenitore di una concezione autonoma dell'arte: ma certo egli forza fino all'estremo gli spazi di libertà concessi ad una parola che deve sempre mettersi al servizio del *lògos* cristiano, ma i cui mezzi specifici non sono chiamati solo a sopperire le eventuali lacune di chiarezza o di trasmissibilità della verità (come vogliono, per intenderci, Famiano Strada o Giovanni Ciampoli o Maffeo Barberini). La parola non ha solo la funzione di consentire la comunicazione tra gli uomini, che non posseggono, a differenza degli angeli, il privilegio di un rapporto transmentale, ma può anche rivelare verità imprevedute, come pare di evincere da un brano già segnalato dalla Bolzoni: la favola ariostesca di Ruggero nel ventre della balena (*Orlando furioso*) indicherebbe che l'uomo sta al mondo come i vermi nel suo corpo: la conclusione del Campanella - «Non so se l'Ariosto abbia pensato a questo, ma è certo che rivela una verità» - sembra aprire la strada, come postilla Lina Bolzoni, «ad una riconsiderazione della 'verità riposta' nelle favole»⁴⁹, ed anche getta nuova e più forte luce sulla «vis magica multa» riconosciuta alla poesia.

Tra la poetica di Campanella e quella propugnata (più nel fatto che nella teoria) da Marino e dai suoi seguaci il divario resta profondo e incolmabile, come provano anche le famose critiche del primo al secondo⁵⁰; e tuttavia entrambe forzano notevolmente i limiti assegnati alla poesia dalle discipline «architettoniche» rispetto ad essa, cioè la logica, la politica, la morale. La prima perché tende a svincolarsi dalla sudditanza al verosimile allargandone i confini in direzione dell'improbabile e dell'impossibile in nome del meraviglioso e della novità; la seconda perché allenta il vincolo dell'imitazione e subordina la verità letterale della favola alla sua utilità morale (che è quanto dire ad una verità ulteriore), lasciando uno spazio, che poteva facilmente diventare eccessivo, alla interpretazione allegorica. Né la sofistica mariniana né il rigorismo (nei fini, più che nei mezzi, e quindi

⁴⁹ BOLZONI, *Introduzione*, cit., pp. 23-24. «Illa [fabula] quoque de Rogerio intra cete in naufragio incluso, ubi omnia quae sunt in mundo invenit, et templa, et scaphas, et ignem, etc., mirifica est, quoniam nos admonet in ventre mundi animati hominem vivere, et cadere in nativitate quasi in mare magnum, et esse nos sicut vermes intra corpus nostrum, qui nesciunt nos et animam nostram et ubi ipsi sunt. Nescio an cogitatis Ariostus, sed tamen attingit scopum veritatis»: CAMPANELLA, *Tutte le opere*, cit., 1100.

⁵⁰ «Adonis adoratio. Quod renovat lascivus Marinus in seculo nostro»: *Poëtica*, cit., p. 934

controriformista in senso molto particolare) di Campanella⁵¹ potevano dunque trovare d'accordo tutto il gruppo di letterari che, facendo centro prima sui gesuiti del Collegio Romano, poi su papa Urbano VIII, cercava di ridare dignità alla poesia per altra strada, più radicata nella tradizione classico-cristiana di quanto non fossero le proposte concorrenti. Fumaroli ha già segnalato il tentativo del gesuita Famiano Strada di ridurre (sulla scorta del nesso ciceroniano tra *sapientia* ed *eloquentia*) la distanza «entre éloquence humaine et éloquence sacrée, pour rendre celle-ci plus efficace, l'autre plus morale», tentando un'ardua sintesi tra l'estetico e il religioso, affidata alle *Prolusiones Academicæ* del 1617⁵². Testo sul quale i letterati vicini a quelle idee meditarono subito (anche per l'autorevolezza del proponente: insegnante al Collegio Romano, aveva avuto tra i propri allievi Muzio Vitelleschi, generale dell'ordine dal 1615, e Maffeo Barberini), tanto che se ne ritrovano cospicui echi nel *Discorso intorno all'onestà della poesia* premesso da Preti, a partire dalla seconda edizione (1618), al poema *Delle lagrime di Maria Vergine* di Campeggi e, quel che più importa qui, nella sistemazione teorica della *Poetica sacra* di Ciampoli⁵³. Non è questa la sede in cui ricostruire la trafila culturale che dalle *Prolusiones Academicæ* porta, attraverso il circolo barberiniano e lo stesso Urbano VIII, fino all'edizione della *Poetica sacra* curata da

⁵¹ Sulla originalità delle posizioni del Campanella e sulla loro «non riducibilità a schemi interpretativi generali» insiste L. BOLZONI, *Una pretesa di profezia. Poesia, magia, profezia in Tommaso Campanella*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. MALATO, V. *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno editrice, 1997, pp. 869-903: 869.

⁵² FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence*, p. 202.

⁵³ G. PRETI, *Discorso intorno all'onestà della poesia*, in R. CAMPEGGI, *Le lagrime di Maria Vergine. Poema eroico*, Bologna, Golfarini, 1620 (1617¹, 1618²), pp. 13-37; il *Discorso* è ora disponibile, con *Introduzione* e cura di D. CHIODO, nel numero 1 (I sem. 2000) dello «Stracciafoglio», rivista elettronica consultabile gratuitamente all'indirizzo <www.edres.it>. G. CIAMPOLI, *Poetica sacra ovvero dialago [sic] tra la Poesia e la Devozione*, in *Rime*, Roma, Eredi del Corbelletti, 1648 (precedute da una prefazione di Pallavicino), pp. 235-350; cito da questa edizione, ma andrà tenuta presente anche la versione contenuta in ID., *Poesie sacre*, Bologna, Zenero, 1648, più scorretta, ma più ricca di un centinaio di versi circa. Non si dimentichi, poi, che le critiche alla poesia moderna espresse da Strada furono ribattute da Marino nell'*Adone*: il famoso pezzo di bravura della gara canora tra l'usignolo e il suonatore (VII 40-56) riprende analogo componimento inserito da Strada nella quinta prolusione del secondo libro (pp. 363-65), ma ai fini di un rovesciamento del giudizio critico (cfr. G. B. MARINO, *Adone*, a cura di G. POZZI, Milano, Mondadori, 1976, II, pp. 363-70).

Sforza Pallavicino nel 1648; trafila in cui sarebbe anche da approfondire il ruolo di Campanella, tra *Poëtica* latina e *Commentaria*⁵⁴. Ci tocca il più limitato compito di esaminare il trattato di Ciampoli, lungo e bipartito dialogo in endecasillabi e settenari rimati in cui la Devozione cerca, riuscendovi, di guadagnare a sé la Poesia.

Il primo livello sul quale si articola l'argomentazione, quello contenutistico, è anche il più effuso: la Devozione rimprovera alla Poesia (italiana, anzi toscana) di essersi dedicata esclusivamente a soggetti amorosi e di essere ricorsa al falso, qui esemplificato soprattutto nella specie mitologica. La portata delle obiezioni, in realtà, travalica di gran lunga il problema, tutto sommato di limitato spessore, della scelta degli argomenti poetabili, per investire quello, ben più delicato, del rapporto tra la poesia e la verità. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che fin dalle origini la poesia è stata strettamente legata al mito e che a questo legame costitutivo deve la possibilità di presentarsi come la sede di una verità *iuxta propria principia*, di una verità alogica che si accampa accanto - a volte in concorrenza - a quella scientifica e a quella filosofica. Né si deve dimenticare che l'ambito amoroso è, fin dalle origini, quello «su cui più forte è stato il dominio del linguaggio poetico»⁵⁵. Non a caso, proprio nel territorio della discussione sulla natura d'amore si esercita la grande operazione platonica del *Simposio*, «tesa a trasformare l'esperienza d'amore in una esperienza noetica», e quindi a sancire la superiorità delle ragioni del *lògos* su quelle dei sensi,

⁵⁴ L'esigenza di Campanella di «inserire la sua opera nell'ambiente romano di Urbano VIII» spiega bene «la netta accentuazione dei toni moralistici e sacrali» dei *Commentaria* rispetto alla *Poëtica* (BOLZONI, *Introduzione*, cit., p. 62); ma quest'ultima conteneva già nuclei concettuali paralleli (anche se certo diversamente orientati) ad alcuni riscontrabili nelle *Prohusiones Academicæ* e da qui travasati (con la probabile mediazione di Agostino Mascardi e di Maffeo Barberini, come dimostra E. BELLINI, *Umanisti e lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Padova, Antenore, 1997, pp. 104-120; ma si dovrà vedere l'intero capitolo) nel *Discorso* di Preti e nella *Poëtica sacra* di Ciampoli. Le vicende biografiche dell'autore e quelle compositive dell'opera, continuamente ritoccata dalla stesura del 1612-13 alla stampa del 1638 rendono difficile l'esatta determinazione dei rapporti di dare ed avere: pare comunque importante reinserire il filosofo calabrese nel quadro della cultura romana dei primi decenni del Seicento, in cui va ricompreso anche l'appartato Nicola Villani (sul quale cfr. G. ARBIZZONI, *Un'ipotesi secentesca di poesia eroica. La «Fiorenza difesa» di Niccolò Villani*, Urbino, Argalia editore, 1977).

⁵⁵ F. RELLA, *La battaglia della verità*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 42.

dell'intelletto sul corpo⁵⁶. All'inizio del Seicento, la poesia mitologica e la poesia d'amore avevano riguadagnato una consistenza che metteva in dubbio la loro subordinazione alle verità della filosofia e della morale, giungendo - o rischiando di giungere - alla soglia di una esperienza conoscitiva autonoma, non più sorvegliata e garantita dal *lògos*. L'attacco alla lascivia e al mito non sono condotti in nome di una miope mentalità controriformistica, ma di profonde esigenze di salvaguardia di tutta l'episteme classico-cristiana, che si vedeva minacciata dall'ennesima insorgenza neosofistica.

I due errori stigmatizzati da Ciampoli costituiscono dunque due facce della medesima medaglia, e possono essere facilmente corretti dall'assunzione a tema dell'amor sacro (opposto al profano), che è tutt'uno con la verità (opposta alla falsità del mito). E' proprio il rapporto con la verità il tema privilegiato dalla Poesia, la quale, a dire il vero, difende le sue ragioni con scarsa convinzione e in versi decisamente scadenti (del resto, versi belli avrebbero dato troppa forza ai suoi argomenti: rischio che Ciampoli evita di correre, non saprei dire quanto intenzionalmente): non è che essa ami il falso (p. 271), ma «senza mendace suono / io resto muta e poesia non sono» (p. 247), visto che la menzogna è l'unico mezzo per ottenere la meraviglia, e quindi il diletto (e la gloria e l'onore che ne conseguono) (p. 271). Alla Devozione non resta, allora, che mostrare la vera natura della menzogna: figlio di Satana (p. 262), il falso «fu sempre orbo d'essenza»⁵⁷ e per consistere è necessitato a servirsi della verità. O, meglio, delle immagini che la verità produce entro all'intelletto: la parola («con forza di parola»: p. 255) le scompone e le ricomponne, dando luogo agli stessi chimerici oggetti che il vento crea con le nuvole:

Or somigliante gioco
fa nell'ingegno umano aura feconda;
cangia alle spezie, e a lor membri il loco.
Che segue poi? Segue, che tolti i siti
ai membri disuniti
il simulacro al ver più non risponda (p. 266).

⁵⁶ Ibid., p. 29.

⁵⁷ «Il falso non è; e quel che non è non si può imitare», aveva già dichiarato Tasso introducendo la lunga replica a Mazzoni, che lo voleva rendere passibile di imitazione (quella fantastica, s'intende): T. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, p. 85.

Ciampoli individua con efficacia i meccanismi che presiedono al concettismo, qui preso di mira: il falso non è nelle cose, ma nell'«ingegno», il quale, quindi, non imita (come aveva invece proposto Mazzoni, introducendo l'imitazione fantastica) oggetti esterni (che, in quanto falsi, non hanno l'esistenza), ma li produce; e li produce grazie ad un uso combinatorio della topica, reso possibile dalla decontestualizzazione dei luoghi comuni rispetto all'insieme valoriale che essi dovrebbero veicolare. Proprio perché contraffatto parente del vero, il falso può ottenere credito, metamorfosandosi fino a giungere ad una paradossale «vera apparenza» (p. 270). La vertigine filosofica aperta dall'ossimoro (c'è, infatti, anche una verità della maschera) respinge Ciampoli, che non lo approfondisce, interessandogli piuttosto di convincere la Poesia che la verità (la storia cristiana) è altrettanto ricca di meraviglia del falso (della mitologia pagana), come dimostra preponendo la caduta delle mura di Gerico all'edificazione di quelle di Tebe, l'ascesa di san Paolo al terzo cielo a quella di Prometeo all'Olimpo, le imprese di san Michele arcangelo a quelle di Marte, le tentazioni di sant'Antonio abate alle fatiche di Ercole, ecc. Fatti, questi e molti altri, che dimostrano come la meraviglia sia compatibile con la verità (p. 275), come già aveva tentato di dimostrare Tasso, e non solo con la novità, a sua volta stretta parente dell'impossibile (sia pure persuasibile); e che dovrebbero indurre la renitente Poesia ad abbandonare gli usati territori, tanto più che essi, ormai stantii e non più rispondenti al sentire comune, sono divenuti non più credibili, caratteristica che le verità cristiane invece conservano ora più che mai (p. 281).

La poesia, ormai convinta del proprio lungo errore, accetta il nuovo ruolo che le viene assegnato e si appresta a vestire con i propri panni preziosi la fede cristiana, sull'esempio biblico, che salda insieme poesia e preghiera. Ma i suoi tentativi si scontrano con una doppia opposizione: quella, prevista e già dibattuta (e battuta) «de i vecchi amanti offesi» (p. 303) e quella, tanto più grave in quanto inattesa, dell'integralismo cattolico, qui personificato in un «amator di risse» (p. 310), che condanna in blocco l'intera poesia, Omero e Virgilio inclusi. La replica della Devozione ribadisce il grande valore del «tesoro di Parnaso» (p. 314) anche per la civiltà cristiana, ma fa una concessione di non poco conto agli avversari rigoristi, invitando la poesia a riservare le sue facoltà inventive non alla favola, ma alla «meditazione» (p. 316-17). All'obiezione che in tal modo il vincolo della ve-

rità si fa troppo stretto, la Devozione replica citando le visioni di san Giovanni e di Daniele, che non sono menzogne - come la poesia crede - ma travestimento sensibile di verità altrimenti inafferrabili, reso necessario dalla mendicizia in cui l'uomo si trova rispetto al vero (p. 326):

Non quel che ver non è sempre è bugia.
 Chi per falso condanna
 se gli augelletti inganna,
 e dell'uva il color Zeusi dipinge?
 Né sempre è menzognero
 chi mendico del vero
 saggi ornamenti a figurarlo finge. (pp. 318-19).

Non si deve tuttavia credere che questi ed altri passi aprano il varco ad una approvazione del linguaggio figurato o, men che meno, alla ratifica del valore conoscitivo della poesia: si tratta di una libertà strettamente vigilata, puramente funzionale a colmare le difficoltà di comprensione della verità, ma all'interno di un quadro concettuale definito da essa e che in essa trova la propria legittimazione. E' dentro questi precisi limiti che Ciampoli allarga, rispetto ai rigorismi più severi evocati nella *Poetica sacra*, la giurisdizione della poesia, delimitando più esattamente i confini di quel falso con cui i letterati barberiniani la ritenevano incompatibile: non tutto quel che non è vero è per ciò stesso falso, ripete Ciampoli sulla scorta di insegnamenti di sant'Agostino già sfruttati da Tasso, da Campanella e poi presenti anche a Tesauro⁵⁸. Ma lo spazio di manovra concesso alla poesia risulta ben più limitato che in questi autori: non si tratta solo di rifiutare la poesia «lasciva» e il ricorso sfrenato alla mitologia (che poteva anche contrabbandare una idolatria di fatto, sancendo - o provocando - una pericolosa dissociazione tra vita e pagina, tra

⁵⁸ Per Tasso, cfr. SCARPATI, *Vero e falso nel pensiero poetico del Tasso*, cit.; per Tesauro cfr. P. FRARE, *Il vero attraverso il velo. Metafora (di equivoco) e menzogna in Emanuele Tesauro*, in AA. VV., *Figures à l'italienne: métaphores équivoques et pointes dans la littérature maniériste et baroque*, vol. n. 23 du C.I.R.R.I., Études réunis par D. BOILLET e A. GODARD, Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 1999, pp. 307-35 (poi in ID., «Per istraforo di prospettiva». *Il «Cannocchiale aristotelico» e la poesia del Seicento*, IEPI, Pisa-Roma, 2000, cap. II.3.).

cuore e mente), ma di bloccare l'*inventio* sugli avvenimenti della storia sacra e di controllare una *elocutio* che stava creando essa stessa i propri argomenti e si autonomizzava anche nei valori formali⁵⁹, rischiando di diventare non una veste il più possibile aderente alla materia, ma un bel vaso, ricercato per il suo suono e non per il suo contenuto⁶⁰. Ciampoli propone una vera e propria «poetica del cielo» (p. 276), di cui addita la realizzazione più felice nei *Poëmata* di Maffeo Barberini e i cui precetti indica come l'unico mezzo di riscatto per una poesia troppo a lungo renitente all'abbraccio con la verità. Ma come non comprendere i dubbi della poesia? Si trattava di un abbraccio molto stretto, il cui esito finale rischia di essere la perdita di specificità del linguaggio poetico e la sua identificazione con la preghiera; e toccherà al cardinale Sforza Pallavicino mitigare la posizione di Ciampoli, facendo rifiutare la poesia nel *Del Bene*, pur al prezzo del confino nella sfera prelogica della «prima apprensione», indifferente al vero e al falso e, sia pure con maggiori cautele, nel *Trattato dello stile e del dialogo*. Del resto, il pericolo da evitare, il nemico con cui confrontarsi, non era più la poesia lasciva e sofisticata di Marino, ma la poesia-algebra, per così dire, del razionalismo cartesiano.

Con l'evocazione di questo cambiamento del panorama culturale, ci avviamo alla fine de tempo che ci è stato concesso, ed insieme alla conclusione del nostro argomento: poiché l'*Ars poetica* di Donati (1633) e la *Poetica* postuma di Battista⁶¹ aggiungono pochissimo, sia pure per motivi diversi, al quadro tracciato, mentre la successiva *Arte poetica*, quella di Menzini, ci proietta già in pieno clima arcadico. Il diagramma delle poetiche del Barocco e del loro confronto con quelle antibarocche si conclude in realtà - né poteva essere diversamente - con una retorica: spetterà al *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Te-

⁵⁹ Così scrive Pallavicino nella prefazione all'edizione da lui curata delle *Rime* di Ciampoli, contrappo-
nendo la poesia di Maffeo Barberini a quella degenerata dei suoi tempi: «Non solo bandì ogni immodestia dalle sue Rime; ma sprezzò quella mendica armonia, che quasi canto non d'uomini, ma d'usignuoli, trascura il gusto dell'intelletto, facendosi vil serva del solo udito»: CIAMPOLI, *Rime*, cit., p. n. n. (corsivo mio).

⁶⁰ Il paragone della poesia con il vaso è di STRADA, *Prolusiones Academicæ*, cit., p. 342.

⁶¹ A. DONATI, *Ars poetica sive institutionum artis poeticae libri tres*, Coloniae Agrippinae, apud Johannem Kinchium, 1633. G. BATTISTA, *Poetica*, a cura di S.-A. BATTISTA, Venezia, Combi e La Noù, 1676. Sull'autore si veda ora l'ampia *Introduzione* a G. BATTISTA, *Opere*, a cura di G. RIZZO, Galatina, Congedo, 1991: sulla *Poetica* le pp. 38-45 e 81.

sauro di effettuare una ardita e originale sintesi tra posizioni radicalmente diverse. Il trattatista torinese prende atto che l'argutezza, nata da una costola della retorica, è ormai divenuta caratteristica essenziale e costitutiva di ogni linguaggio, non solo di quello poetico: ed edifica quindi una nuova disciplina, corrispondente all'*Arte del ingenio* di Gracián, cui subordina la poetica e la retorica. Dalla specola della figuralità (ingegnosa) universale, Tesauro riesce nell'arduo compito di comporre la frattura tra *lògos* e linguaggio, tra pensiero e parola: perfino nel descrivere l'«arguzia archetipa» - che potrebbe essere scambiata per l'«idea» platonica dell'argutezza - il trattatista ricorre a termini (a metafore) che ne sottolineano l'inevitabile corporeità, che proclamano (esattamente come per l'impresa) l'originaria e inscindibile fusione tra corpo e anima, tra sensibile e spirituale: «Arguzia archetipa è quella, che noi ci *dipingiamo* nell'animo col Pensiero; come se imaginando io *dico* tra me [...]»⁶². Non esiste una rivelazione senza incarnazione, non esiste un linguaggio senza figure, non si può parlare della metafora senza metafore: il *Cannocchiale aristotelico* stesso ce lo proclama, ancor più e meglio che nella teoria, nella prassi di una scrittura che è arguta e ingegnosa. E che non lo è per gioco o per sfoggio, ma per una doppia necessità, ontologica e storica: la necessità di riaprire quella contesa per la verità dalla quale la poesia sembrava radicalmente esclusa, a tutto vantaggio della morale, della filosofia, della logica. Il *Cannocchiale aristotelico* riapre la partita, dichiarando con forza che la poesia (nella specie del linguaggio figurato) non è menzogna che intorbida la limpida trasmissione del vero, ma è anzi una modalità peculiare di attingerlo; e ricorda agli uomini, sempre tentati dalla semplificazione unilaterale, che «la verità non è semplicemente ciò che è, ma è una cosa che si dice»⁶³.

Pierantonio Frare
Via Giotto 1, 20030 Seveso (MI)
0362/5411554

⁶² E. TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico*, Torino, Zavatta, 1670 [1654¹], p. 16.

⁶³ V. JANKÉLÉVITCH, *La menzogna e il malinteso*, Milano, Cortina, 2000, pp. 21-22 (ed. or. *La mensonge*, Flammarion, Paris 1998).