

## PRELIMINARI AD UNA LETTURA DEL CANNOCCHIALE ARISTOTELICO

La riapparizione del Cannocchiale Aristotelico sul gran teatro della critica novecentesca (e contemporanea) si deve, come è notorio, a Benedetto Croce. Egli, nel saggio I trattatisti italiani del Concettismo e Baltasar Gracian, fornì uno scheletrico ma essenziale riassunto del trattato e non esitò a definirne l'autore come il "maggior rappresentante che ebbe mai la critica letteraria secentistica"(1); inoltre, instaurò un rapporto di fruizione personale con il Tesauro, facendosi insegnare a tener ben ferma la distinzione tra "cavillazione dialettica e cavillazione rettorica", tra vero logico e vero poetico (2). Il successivo precisarsi degli interessi del Croce in direzione estetica, porterà il critico a trascurare la disamina, iniziata in quella sede, del Cannocchiale Aristotelico e ad enfatizzare, invece, quei labili barbagli che in esso paiono preannunciare l'estetica (del Vico e, per la transitiva, la propria). Questa limitazione dell'ambito di indagine provocò consequenzialmente una miglior focalizzazione del problema prescelto, e fors' anche qualche incertezza sulla reale portata delle intuizioni precorritrici del Tesauro: al quale, infatti, nel capitolo dell'Estetica del 1908 dedicato ai Fermenti di pensiero del secolo XVII (3) toccano poche e poco significative righe: provato alla pietra di paragone di una storia dell'estetica (crociana, s'intende), il Cannocchiale Aristotelico non regge, al confronto, ad esempio, con il Del bene del Pallavicino. Ed anche nella più tarda Storia dell'età barocca in Italia, l'accento è posto meno sulla validità dell'intuizione che sul rimpianto per la fallita "esecuzione [del]le due scienze filosofiche auspicate"; ed il resto del Cannocchiale Aristotelico è liquidato in una sbrigativa incidentale (4), che, pur lasciando trasparire un giudizio positivo sull'opera, non doveva certo invogliare ad occuparsene.

Considerata la temperie culturale di quegli anni, non stupirà quindi più che tanto che i pochi che si occuparono del Cannocchiale Aristotelico (5) riproponessero le indicazioni del Croce e limitassero il valore dell'opera a quello di umbrifero prefazio dell'estetica: dal massimo di ossequio del Trabalza (6), che riassume e parafrasa il saggio crociano su Gracian e i concettisti italiani, si giunge, attraverso il Cesareo della Storia delle teorie estetiche in Italia (7), al Flora, che accenna qua e là a forzare, pur senza uscirne, la cornice trådita, ad esempio fornendo una (relativamente) estesa ma ancora disorganica e aproblematica esposizione dell'intelaiatura del Cannocchiale Aristotelico ed accennando, da finissimo lettore qual era, ai valori di scrittura dell'opera: "il Tesauro è scrittore barocco, a sua volta, immaginoso e fecondo" (8).

L'invito del Marzot a considerare nella loro autonomia i trattati di poetica (non solo del Seicento), anziché misurarli in base ad un teleologismo estetico (9), rimase senza eco per parecchi anni. Il problema, lungi dall'essere risolto, doveva aver perduto d'interesse, ed insieme ad esso anche il Cannocchiale Aristotelico, visto che bisognerà attendere quasi dieci anni (dal 1944 al 1953) perché l'opera riappaia agli onori della critica. La lunga incubazione si rivela comunque fruttuosa, sfociando alla fine in quattro saggi, provenienti da ambiti culturali diversi e, come in seguito ad un curioso ma comprensibile fenomeno di diffrazione, indipendenti l'uno dall'altro: mi riferisco ai lavori di Bethell, Mazzeo, Pozzi e Menapace Brisca (10). Se per i

due di area anglosassone non stupirà troppo l'indipendenza dalle coordinate critiche impostate dal Croce, si dovrà invece sottolineare l'eccentricità, che il trascorrere del tempo non ha attenuato, del contributo del Pozzi: dovuta certo più alla decisa, e senz'altro polemica, presa di posizione contro il valore teorico (di teoria dell'estetica) del Cannocchiale Aristotelico, che non all'altra tesi, cui il saggio si consacra, dell'"innegabile valore stilistico della prosa tesauriana", visto che il Pozzi dichiara di seguire qui una "fugace, ma precisa osservazione del Croce" (11) ed ha forse presente il succitato accenno del Flora. (E, del resto, che la ribellione fosse più contro i crociani che contro il Croce, lo dichiara anche il fatto che le categorie di "ingegnosità" e "sensualismo" - sia pure private del valore negativo che hanno nel Napoletano - sono adibite a spiegare le caratteristiche dello stile del Tesauo; insomma, parafrasando le parole conclusive del saggio ariostesco di un maestro del Pozzi, Gianfranco Contini, "la direzione costante che s'individua nello stile del Cannocchiale Aristotelico si trova a coincidere perfettamente con la miglior descrizione caratterizzante che sia stata data fin qui della poetica del Seicento" [12].)

Nonostante l'acutezza del contributo, le tesi del Pozzi rimasero - e rimangono tuttora - sostanzialmente isolate (in particolare la prima), tanto è vero che intorno al 1960, quando, sotto la spinta convergente dei sempre risorgenti interessi per il Barocco (13) e, in particolare, degli studi che Ezio Raimondi cominciava a dedicare al Tesauo, rinacque un certo interesse per il Cannocchiale Aristotelico, ci si tornò a preoccupare di liberarlo dall'ipoteca crociana e di contestualizzarlo storicamente: i saggi di F. Croce, Costanzo, Jannaco (14) approdano ad una più sicura caratterizzazione dell'opera, trasferendola, tra l'altro, dall'ambito dell'estetica a quello della poetica.

Come si accennava, il rifiorire degli studi sul Cannocchiale Aristotelico, che dagli anni '60 si spinge fino ad oggi, va con tutta probabilità ascritto a merito dei puntuali e precisi assaggi che Ezio Raimondi dedicò al Tesauo e che si concentrano tra il 1957 e il 1961, su un percorso critico che privilegia la messa a punto di problemi particolari e preliminari a qualsiasi interpretazione, senza che questo significhi rinunciare ai propri diritti ermeneutici (15). Si inserisce coerentemente in questo disegno la pubblicazione di Trattatisti e narratori del Seicento, che rende finalmente accessibile, in una moderna edizione, larghe e significative porzioni del Cannocchiale Aristotelico nella stampa del 1670 (16). Questa fondamentale operazione filologica ed editoriale è affiancata da numerosi sondaggi su importanti aspetti dell'opera del Tesauo che costituiranno il quadro di riferimento della critica successiva. Poichè è impossibile - e sarebbe deleterio - proporre una sintesi dell'ampia tastiera escussa dal Raimondi, mi limito ad indicare due temi tra i più suggestivi e gravidi di conseguenze: la proposta di retrodatazione della genesi ideale del Cannocchiale Aristotelico al terzo decennio del secolo, in clima, cioè, di pieno marinismo, e la assunzione della metafora ad elemento fondante del trattato e della interpretazione del reale che in esso è prospettata. Tasto, quest'ultimo, particolarmente caro al Raimondi, che vi ritorna, precisandolo ed approfondendolo, nell'Introduzione 1981 alla preziosa ristampa del suo Letteratura barocca, significativamente intitolata Dalla metafora alla teoria della letteratura: vi si ribadisce la funzione centrale della metafora, che viene per di più assunta a chiave interpretativa della teoria della letteratura soggiacente al Cannocchiale Aristotelico.

Questo della metafora costituisce, accanto al filone "estetico" inaugurato dal Croce, l'altro polo privilegiato dai lettori del Cannocchiale Aristotelico, la cui forza d'attrazione si fa tanto più evidente quanto più svanisce quella del primo, fino a diventare largamente predominante nell'ultimo ventennio, anche per il concomitante influsso delle "penetranti pagine" (17) raimondiane e dell'esplosione semiologica in generale e neoretorica in ispecie (come si vede bene, in particolare, nello studio del Conte sulla Metafora barocca, in massima parte centrato proprio sul Cannocchiale Aristotelico) (18). In una prima fase, la discussione verte quasi esclusivamente sull'attribuzione o meno di valore ontologico alla metafora (o all'argutezza: l'oscillazione che a volte si riscontra nei critici è ampiamente giustificata, come vedremo meglio, dal testo tutore) tesauriana. Il più deciso ad affermarla, sulla scorta delle pagine iniziali del trattato, è lo Jannaco ("l'innata tendenza barocca all'espressione indiretta, al simbolismo, trova qui la sua attuazione più ampia, definitiva, quasi panteistica"), ma sulla stessa linea si muovevano già la Menapace Brisca, il Costanzo e il Montano (anticipati, in una chiave interpretativa decadentistica, dal Mazzeo (19). La nega invece decisamente il Conte, secondo il quale "sia l'argutezza sia la Metafora si pongono nel trattato risolutamente come strumenti retorici: nell'interpretazione 'arguta' della realtà, l'argutezza e la Metafora diventano modello", linguistico, aggiungiamo noi, della realtà extralinguistica (20); ed anche il Raimondi corregge la propria iniziale interpretazione, più possibilista, per ripiegare, nell'Introduzione 1981, su una posizione più prudente, fino a concludere che "l'ontologia metaforica dello spirito si adatta, si piega, ad una antropologia della moda" (21). Parallelamente, e con sempre maggior consistenza, ci si preoccupa di mettere in luce la natura e i meccanismi della metafora juxta Tesaurum: ai già più volte ricordati interventi del Raimondi andranno aggiunti quelli di Proctor, Daniele, Della Terza e Zanardi (22).

Se ora, dopo aver percorso i principali itinerari di lettura dell'opera, ci si alza a considerare il posto che il Cannocchiale Aristotelico occupa nella sistemazione critico-storiografica della letteratura italiana, non si può non rimanere colpiti dalla contraddizione tra la stima che circonda il trattato e l'effettiva attenzione critica di cui ha goduto: infatti, "la più ampia ed organica opera sull'estetica del barocco [...] non solo italiano ma europeo" (queste parole del Tuscano sono pressochè unanimemente condivise (23)), citata con lodi e approvazioni in tutti gli studi sul Seicento, presente perfino nelle irriverenti antologie scolastiche, beneficia di una bibliografia tutto sommato piuttosto ristretta (anche la quantità è un dato significativo), nella quale non compare nemmeno una monografia. Il successo di stima si tramanda di generazione in generazione, portando seco anche una subordinazione del testo a schemi interpretativi forse non completamente all'ottri, ma che certo non aiutano a caratterizzarlo nella sua autonomia: il ruolo rivestito negli anni crociani dall'estetica è stato assunto in seguito, volta a volta, dal barocco, dalla semiologia, dalla metafora. Di fronte alla critica attuale sta il compito, ormai ineludibile, di ricominciare da una paziente e minuta analisi del Cannocchiale Aristotelico per approdare infine ad una interpretazione che valorizzi tutti gli aspetti di un testo tanto ricco e complesso (a partire dall'interazione tra teoria estetica e prassi scrittoria) e ne riconosca finalmente l'autonomia.

Mi rendo ben conto di aver delineato un traguardo, se non generico, certo ancora lontano: ad avvicinarlo e concretizzarlo potrà servire allora la segnalazione di alcune tappe intermedie, costituite da nodi che

ritengo indispensabile affrontare e chiarire preliminarmente e che indico qui in modo piuttosto sommario, riservandomi di affrontarli in seguito più distesamente ed analiticamente.

Innanzitutto, si fa sempre più evidente la necessità di una edizione, se non critica, almeno moderna del Cannocchiale Aristotelico. Di essa beneficiano ormai da molti anni i grandi trattatisti europei contemporanei del Tesauro - Gracian, Boileau -, mentre in Italia siamo ancora fermi alla meritoria antologia procurata dal Raimondi; e l'unica iniziativa per rendere più facilmente accessibile l'intero testo proviene dalla Germania, dove nel 1968 August Buck ha provveduto ad una edizione fotostatica della stampa torinese del 1670 (24): il volume è esaurito ormai da tempo, né risulta che abbia gran diffusione nelle biblioteche italiane. Sarebbe, questa, una scorciatoia di grande utilità, in attesa del compimento di una edizione critica (25) che certo presenta grandi difficoltà e richiede molto tempo: non solo per quanto riguarda la costituzione del testo, dopo che il Toscano ha rimesso in discussione l'opinione vulgata che ci si dovesse basare sulla stampa del 1670, con ogni probabilità curata personalmente dall'autore, indicando nelle edizioni del 1654, 1663 e 1674 quelle di cui tener conto (26); ma soprattutto perché, credo, una edizione del genere dovrebbe essere accompagnata da un commento, la cui vastità e problematicità si impone a chi dia anche solo un'occhiata al testo: basti, per tutte, indicare la questione del reperimento delle fonti, che spaziano dalla classicità ai contemporanei (e qui le difficoltà si acutizzano, per la mancanza dei necessari strumenti) e non sono sempre esplicite.

Inoltre, una simile intrapresa potrà difficilmente prescindere da altri due problemi: un confronto con la prima edizione del trattato, la torinese (presso Sinibaldo ) del 1654, e un tentativo, almeno, di individuazione del testo aristotelico usato dal Tesauro. E' chiaro, infatti, che la fruizione tesauriana di Aristotele è del tutto personale e mirata, e già il Della Terza e il Proctor hanno messo in luce singolari e significativi fraintendimenti (27), ma ulteriori indagini in questa direzione permetterebbero di misurare la reale portata del legame Tesauro - Aristotele e di far emergere gli scollamenti volontari e quindi più significativi in un tessuto che resta di almeno formale adesione all'opera aristotelica, pur sostanzialmente asservita ad una interpretazione, della Retorica almeno, sub specie argutiae.

Il confronto tra le due edizioni del 1654 e del 1670, cioè tra la prima e l'ultima (presumibilmente) rivista dall'autore, dovrebbe contribuire allo scioglimento di alcuni nodi che restano tuttora problematici, a partire da quello della collocazione storica precisa del Cannocchiale Aristotelico. Il Raimondi, con convincenti argomentazioni biografiche e testuali (basate, queste ultime, su confronti con i Panegirici, in particolare con il Giudicio, del 1625), propone che esso debba situarsi idealmente nel clima del terzo decennio del secolo ; e la riscoperta, da parte della Doglio, del manoscritto della Idea delle perfette imprese, composta tra il 1622 e il 1629 , che essa è incline a considerare primo nucleo del futuro mastodontico trattato, costituisce una buona conferma all'ipotesi su ricordata, che anche gli studi dello Zanardi sulla genesi del Cannocchiale Aristotelico si propongono di sostenere (28). Tuttavia, se pare ormai assodato, grazie anche a questi fruttuosi lavori di scavo archivistico, che il Tesauro si sia dedicato fin dalla giovinezza alla materia che poi affronterà con baldanza nel Cannocchiale Aristotelico, la collocazione del trattato "nell'atmosfera del pieno

marinismo" (29) pare assai più problematica, come ebbe subito a dichiarare, con osservazioni che conservano la loro validità, Franco Croce (30).

L'interesse degli studiosi del Cannocchiale Aristotelico si è appuntato prevalentemente, come abbiamo visto anche nel breve panorama critico offerto in apertura di saggio, sulla metafora: né poteva essere altrimenti, non foss'altro per la relevantissima estensione testuale occupata dal Trattato della metafora: da p. 266 a p. 480 (o 500 se si comprendono, come pare meglio, anche i capitoli dedicati alle "metafore continuate" e agli "argomenti metaforici"), vale a dire quasi un terzo dell'intera opera; a questa ipertrofia spaziale fa riscontro un'enfasi definitoria che ben giustifica il corrispondente focalizzarsi delle attenzioni critiche su quest'argomento. Così, l'affermazione che "la metafora costituisce il centro dell'intero sistema, la sua vera unità di misura" (31), va senz'altro condivisa nella sostanza, a patto, però, di precisare preliminarmente - come pure è stato fatto, ma non, direi, con la necessaria insistenza - che cosa intenda il Tesauro per metafora, ed i rapporti che legano tra loro metafora e argutezza (la quale resta, non dimentichiamolo, la grande protagonista del trattato).

Ma ora preme soprattutto insistere su una ovvietà, gravida però di conseguenze che non mi pare siano state tirate sino in fondo: la metafora del Cannocchiale Aristotelico non coincide assolutamente con ciò che noi intendiamo per metafora; e nemmeno, come pure si ripete spesso, con "figura" in generale (32). Basta una semplice occhiata al testo e agli esempi per accorgersene: da un lato, rientrano sotto di essa, per far solo i nomi più noti, la metonimia, la sineddoche, i vari tipi di antitesi, l'iperbole, l'ironia, l'allusione, la paronomasia, il chiasmo, etc., dall'altro ne restano escluse le figure patetiche e quelle armoniche, almeno a certe condizioni.

Questa constatazione andrebbe tenuta ben presente, intanto per evitare indebite sovrapposizioni del nostro concetto di metafora a quello del Tesauro. Da questo memento potrebbe venire anche un vantaggio ad un esercizio critico molto diffuso e certo ampiamente giustificato, cioè quello di interpretare la poesia barocca attraverso, appunto, il Cannocchiale Aristotelico, a sua volta, spesso, letto sulla base di un'idea preconstituita di barocco (33): l'esatta definizione del significato che il termine 'metafora' assume nel trattato contribuirà alla contestazione del luogo comune del Seicento come secolo "metaforuto" ed alla sostituzione di un criterio interpretativo, quello della presenza di metafore, se non inadatto certo bisognoso di revisione (34).

Si innesta qui il problema del rapporto tra metafora e argutezza, nel Cannocchiale Aristotelico tutt'altro che perspicuo, come chiarisce un confronto tra le prime pagine dell'opera, nelle quali all'argutezza viene assegnato il ruolo di matrice e di genere comprensivo di tutte le specie di discorsi e di figure, ed affermazioni sparsamente ricorrenti nel testo che il medesimo compito trasferiscono alla metafora, "gran madre di ogni argutezza" (p. 280). Ne tratta ampiamente il Conte, che propone infine di sciogliere la contraddizione risolvendo l'argutezza nella metafora (35) (conformemente, del resto, alla tesi enunciata nel titolo del proprio libro): ma la proposta non finisce di convincere, visto che la primazia della metafora urta comunque contro la sua collocazione subordinata all'interno delle figure ingegnose (a loro volta, come è noto, specie delle figure retoriche in generale) e contro l'idea progettuale dell'opera, che assegna un ruolo di primo piano all'argutezza. Tanto è presente, e realizzata, quest'esigenza, che il Proctor ne ha ricavato una

guida al riconoscimento formale delle "arguzie" e dei "concetti" dei poeti metafisici inglesi (36). E' probabile che la soluzione dell'aporia passi attraverso a) il preliminare riconoscimento di due diverse concezioni di metafora, una più ristretta, l'altra estensiva; b) l'accettazione, fino alle estreme conseguenze, del fatto che il Cannocchiale Aristotelico "ha una struttura ed un organismo addirittura protoplasmatici"(37), ed anche, con ogni probabilità, non monocentrici.

Un tentativo di scioglimento di questo intricato nodo sarà oggetto di un prossimo articolo; per ora intendo offrire, come sussidio propedeutico ad una miglior padronanza del Cannocchiale Aristotelico, il modesto contributo di un riassunto dell'opera. Modesto ma non privo di difficoltà e, soprattutto, mi auguro, non inutile: infatti, chiunque si sia avventurato nella lettura, si sarà accorto che la natura del testo giustifica, se non addirittura postula, una carta in scala, che consenta a chi percorre il trattato di tener d'occhio le direttrici principali sulle quali si trova: poichè l'ampiezza delle regioni interne è tale che si cammina per ore ed ore senza scorgere cartelli indicatori, con l'angosciante sensazione di essersi smarriti mentre ci si attardava ad ammirare i fiori d'ingegno raccolti dal Tesauero. Si aggiunga che l'incauto e coraggioso lettore non può contare nemmeno sulla consueta bussola rappresentata dagli indici: quello dei capitoli manca (almeno nell'edizione del 1670) e quello Delle materie contenute in questo Volume, per ordine Alfabetico, lungo ben trenta pagine (non numerate nell'edizione 1670), ad un esame anche sommario si rivela fuorviante, scarsamente sorretto com'è dall'incipiente cartesianesimo: ché alcune voci sono ripetute, molte mancano, la più parte sono inserite sotto lemmi francamente improbabili, l'ordine alfabetico non è sempre rigorosamente rispettato (38). Converrà dunque riproporre l'elenco dei capitoli e paragrafi che scandiscono internamente il Cannocchiale Aristotelico (pur avvertendo subito che anch'esso va maneggiato con cautela, come si vedrà meglio più avanti), in modo da facilitare la fruizione di un'opera il cui carattere enciclopedico ne giustifica ampiamente anche un uso desultorio. Avverto che il Tesauero usa solo due livelli gerarchici - il capitolo e quello immediatamente inferiore ad esso, che potremmo chiamare paragrafo -, per di più con scarsa coerenza, sia interna sia in rapporto alla reale articolazione del referente. Riproporrò quindi tipograficamente, con il ricorso a caratteri diversi, la scansione adottata nel Cannocchiale Aristotelico, usando invece l'indentazione per chiarire la struttura logica ad essa sottostante.

## INDICE

### DELL'ARGUTEZZA E DE' SUOI PARTI IN GENERALE. Capitolo I p. 1

<u>Nome dell'Argutezza</u>	4
<u>Prole dell'Argutezza Verbale et Lapidaria</u>	9
<u>Prole dell'Argutezza Simbolica</u>	13

<u>Cagioni Instrumentali delle Argutezze Oratorie, Simboliche et Lapidarie. Capitolo II</u>	15
<u>Cagioni Efficienti delle Argutezze. Iddio, Spiriti, Natura,Animali et Huomini. Capitolo III</u>	59
Argutezze Angeliche	66
Argutezze della Natura	73
Argutezze degli Animali	79
Argutie Humane	82
Indice Categorico	107
<u>Cagion Formale dell'Argutia circa le Figure. Capitolo IV</u>	121
Figure Harmoniche	124
<u>Delle Figure Patetiche o Concertative. Capitolo V</u>	206
<u>Delle Figure Ingeniose. Capitolo VI</u>	234
<u>Trattato della Metafora. Capitolo VII</u>	266
<u>Della Metafora Simplice et delle Specifiche sue Differenze</u>	281
Metafora prima di Proportione, ò sia di Simiglianza	305
Metafora seconda di Attributione	342
Metafora terza di Equivoco	365
Metafora quarta d'Hipotiposi	396
Metafora quinta della Hiperbole	426
Metafora sesta del Laconismo	434
Metafora settima di Oppositione	441
Metafora ottava di Decettione	460
<u>Delle Metafore continuate: et prima delle Propositioni Metaforiche, lequali comprendono i più bei Motti Arguti, et l'Allegoria. Capitolo VIII</u>	481

Degli Argomenti metaforici, et de' veri Concetti.

Capitolo IX 487

Trattato de' Concetti Predicabili, et loro

Esempi 501

Concetti Predicabili, della Prima

Specie, per Metafora di Proportione 504

Seconda Specie di Concetti per Metafora

di Attributione 508

Terza Specie di Concetti per Metafora

di Equivoco 511

Quarta Specie di Concetti per Metafora

d'Hipotiposi 517

Quinta Specie de' Concetti per Metafora

d'Hiperbole 522

Sesta Specie di Concetti per Metafora

di Laconismo 525

Settima Specie di Concetti per Metafora

di Oppositione 528

Ultima Specie di Concetti per Metafora

di Decettione 533

Causa Finale, et Materiale dell'Argutezza. Capitolo X 541

Teoremi Pratici per fabricar Concetti Arguti. Capitolo XI 548

Trattato de' Ridicoli. Capitolo XII 583

Trattato delle Inscrittioni argute. Capitolo XIII 595

Passaggio dalle Argutezze verbali a quelle de' Simboli in

Figura, ò in Fatti. Capitolo XIV 611



Idea delle Argutezze Heroiche, vulgarmente chiamate

Imprese. Capitolo XV

624

Metodo per trovar la diffinitione della Perfettissima	
Impresa	628
Del Nome della Impresa	629
Quale Impresa particolare habbia ottenuto applauso maggiore	631
Communi Opinioni degli Autori circa le Imprese	634
Tesi Fondamentale. La Perfetta Impresa è una Metafora	636
Tesi Seconda. La Perfettissima Impresa è una Metafora di Proportione	637
Tesi Terza. La Perfettissima Impresa è Metafora di Proportione per forma d'Argomento	638
Tesi Quarta. Questo Argomento è Poetico	640
Tesi Quinta. L'Impresa è un composto di Corpo e di Anima	641
Tesi Sesta. Il Corpo della Perfetta Impresa vuol' essere vero, e reale	642
Tesi Settima. Il corpo della Perfettissima Impresa vuol'essere Nobile e Bello	643
Tesi Ottava. I Corpi Naturali nella Perfettissima Impresa si preferiscono agli Artificiali	646
Tesi Nona. La Perfettissima Impresa non ammette il Corpo Humano	647
Tesi Decima. Il corpo della Perfettissima Impresa deve esser Mirabile	648
Tesi Undecima. Il corpo della Perfettissima Impresa dev'esser Nuovo, ma Conoscibile	650
Tesi Duodecima. La Proprietà della Perfettissima Impresa vuol'essere Apparente, e Attuosa	651
Tesi Terzadecima. La Proprietà della Perfettissima Impresa vuol'essere Singolare	652
Tesi Quartadecima. Il Corpo della Perfettissima Impresa	

dev'esser Facile A Rappresentarsi	653
Tesi Quintadecima. Il Corpo della Perfettissima Impresa sarà Proportionato Allo Spatio	654
Tesi Sestadecima. Il Corpo della Perfettissima Impresa ricerca l'Unità della Figura	655
Tesi Decimasettima. Il Campo della Figura vuol'essere Schietto	656
Tesi Decimottava. Il Concetto della Perfettissima Impresa non è per modo di documento generale; ma di Pensiero _Particolare	657
Tesi Decimanona. Il Concetto della Perfettissima Impresa vuol'essere Heroico	658
Tesi Ventesima. Il Concetto della Perfettissima Impresa vuol'essere Unico	660
Tesi Ventesimaprima. Nella Perfettissima Impresa si deve aggiungere il Motto alla Figura	661
Tesi Ventesimaseconda. Il Motto della Perfettissima Impresa vuol'essere acuto e breve	663
Tesi Ventesimaterza. Il Motto della Perfettissima Impresa vuol'essere Equivoco	666
Tesi Ventesimaquarta. Il Motto della Perfettissima Impresa vuol'essere di Classico Autore	667
Tesi Ventesimaquinta. Il Motto della Perfettissima Impresa, ricerca l'Antitesi	668
Tesi Ventesimasesta. Il Motto della Perfettissima Impresa vuol'esser Latino	669
Tesi Ventesimasettima. La Perfettissima Impresa vuol'essere Popolarmente Enigmatica	671
Tesi Ventesimottava. La Perfettissima Impresa vuol'essere Appropriata	674
Tesi Ventesimanona. La Perfettissima Impresa vuol'essere Ingegnosa	677
Tesi Trentesima. La Perfettissima Impresa de' riguardare alcun Fine Retorico	679

Tesi Ultima: Che nella Perfettissima Impresa si de' guardare il Decoro	681	
Epilogo delle Tesi, et Diffinitione Della Perfettissima Impresa	684	
Censura delle Imprese più famose, etiamdio dell'Istrice	685	
Conchiuisione dell'Arte delle Imprese	692	
<u>Trattato degli Emblemi. Capitolo XVI</u>	693	
In che convengano, ò disconvengano frà loro l'Impresa, et l'Emblema	695	
Esemplari de'buoni Emblemi	696	
Parti Essentiali del perfetto Emblema, Tema, Figura, et Inscrittione	700	
Differenze degli Emblemi	702	
Mescolanza degli Emblemi con altri Simboli Arguti	706	
Horti Raconisii	712	
<u>De' Riversi delle Medaglie. Capitolo XVII</u>	729	
<u>Diffinitione, et essenza di tutti gli altri Simboli In Fatto.</u> <u>Capitolo XVIII</u>	731	
<u>Inseri vari et ingegnosi di tutte le Specie Simboliche</u> <u>fra loro: et dell'Arte Lapidaria con la Simbolica. Capitolo</u> <u>XVIV</u>	735	INDICE

Indice delle materie contenute in questo Volume, per ordine  
Alfabetico

L'impalcatura che sostiene e contiene l'immenso materiale adunato dal Tesauro non si distingue certo, si sarà notato, per rispondenza tra le parti, linearità ed organizzazione: a settori afflitti da furore classificatorio (come l'Idea delle Argutezze Heroiche, scandita in brevissimi paragrafi: 37 in 70 pagine), fanno riscontro vastissime zone prive di qualunque suddivisione interna, come nel caso del capitolo quarto. Inoltre, l'articolazione del trattato non sempre coincide con la reale distribuzione della materia: vuoi per impertinenza del contenuto rispetto al titolo e per carenze tassonomiche (ancora il capitolo quarto fornisce esempi illuminanti al proposito), vuoi per mancato rispetto delle gerarchie (ricordo solo il caso, macroscopico, del Trattato della Metafora, che, a rigor di logica, dovrebbe far parte del precedente capitolo

sesto, dedicato alle figure ingegnose, e non costituire, come invece avviene, capitolo a sé). Aporie di questo genere sono disseminate, a livelli più o meno elevati, un po' in tutto il trattato, così che non sarà inutile una ricostruzione della sua armatura concettuale, che ne metta in evidenza lo svolgimento sotteso ed anche le contraddizioni: che ne costituisca, insomma, un po' come la fabula rispetto all'intreccio (e si avrà forse l'occasione di notare che l'applicazione di categorie narratologiche al Cannocchiale Aristotelico non è né del tutto immotivata né infruttuosa).

Dopo la dedica agli "Illustrissimi Signori Sindici et Consiglieri dell'Augusta Città di Torino", l'opera entra nel merito con il capitolo Dell'Argutezza e de' suoi parti in generale. Il titolo beneficia di una grafica particolarmente maestosa, che non si riproporrà altrove, il che fa pensare ad una voluta enfaticizzazione di quello che costituisce l'argomento principe del Cannocchiale Aristotelico, e cioè appunto l'argutezza (e non la metafora, come si è spesso inclini a pensare, fuorviati da una lettura antologica del testo). Comunque sia di ciò, alle citatissime lodi introduttive dell'argutezza segue, secondo ortodossia aristotelica, un paragrafo che indaga il Nome dell'Argutezza, per più versi emblematico del procedere tesauriano: il traliccio razionale ed argomentativo che egli costruisce, teso a far credere che l'indagine "etimologica" e nominalistica sia necessaria premessa delle conclusioni che trarrà in seguito, è un puro contenitore di un elenco di nomi e definizioni la cui caratteristica principale è la tendenziale esaustività. Basterà, per dare un'idea, osservare che in quattro pagine e mezzo compaiono una ventina di autori e una cinquantina di definizioni (il conto esatto è impresa disperata, susseguendosi traduzioni, ripetizioni, accavallamenti).

A questa collezione di auctoritates, il Tesoro appoggia due conclusioni, entrambe operanti in tutto il trattato: la prima è che l'arguzia si tripartisce, con andamento in climax, in "Semplici parole Ingegnose", "Proposizioni Ingegnose" e "Argomenti Ingegnosi", la seconda che le arguzie possono essere o "lapidarie" (cioè verbali) o "simboliche", cioè figurate. E i due paragrafi successivi esaminano appunto, rispettivamente, la "Prole dell'Argutezza Verbale, et Lapidaria" e la "Prole dell'Argutezza Simbolica", chiarendo subito l'immenso e non circoscrivibile ambito di quest'ultima, che si potrebbe meglio definire come l'insieme delle arguzie non esclusivamente linguistiche.

Con il secondo capitolo inizia l'indagine sulle cause dell'argutezza: strumentale (cap. II), efficiente (cap. III), formale (cap. IV), finale e materiale (cap. X), con una progressiva dilatazione che approda, specialmente nel quarto capitolo, all'ipertrofia e allo sfondamento dei confini definitivi per loro estenuazione. Ma di questo a suo luogo; ora torniamo al secondo capitolo, dedicato alle Cagioni Instrumentali Delle Argutezze Oratorie, Simboliche, et Lapidarie: nel quale il Tesoro insegna che "in sei maniere adunque si può significare una Impresa, et qualunque detto arguto et figurato: cioè; per mezzo del concetto mentale e Archetipo; per via della humana voce; per via di scritti caratteri; per via di cenni; per via di rappresentazioni dell'Obietto; et finalmente per una maniera mescolata di queste maniere" (p. 16). L'ordinata esposizione delle "maniere" resiste, con cedimenti trascurabili, fino alle "rappresentazioni dell'Obietto", quando la tensione centrifuga e l'insopprimibile esigenza collezionistica hanno il sopravvento e costringono il Tesoro a classificare le "sei spetie de' Corpi figurati, che possono fondar le Argutie simboliche e consequentemente le Imprese": cioè Corpi Naturali visibili, Corpi artificiali; Corpi Materiali

invisibili; Corpi Astratti; Corpi Fabulosi; e Corpi Chimerici" (p. 29), i quali "si posson mettere davanti agli occhi" a loro volta in "sei DIFFERENTI MANIERE": "cioè, Con un Tipo DIPINTO: con un Tipo SCOLPITO: con un Prototipo MORTO: con un Prototipo VIVO: con un Personaggio RAPPRESENTATIVO: con un'ATTIONE RAPPRESENTATIVA" (p. 30), tutti, va da sé, minutamente indagati (nel senso tesauriano del termine) ed esemplificati.

I motivi di interesse del capitolo non risiedono solo nella sua struttura dilatata e centrifuga, ma anche nella comparsa, che il lettore avrà potuto cogliere già nelle brevi citazioni addotte, di un protagonista inatteso e apparentemente non giustificato, vale a dire l'impresa. Essa, classificata in apertura tra la "Prole dell'Argutezza Simbolica" (p. 13), assieme a decine di altri prodotti dell'ingegno, beneficerà, nel prosieguo dell'opera, come è noto, di un intero capitolo, il quindicesimo, quasi un trattato a parte, che ribadisce ancora la dipendenza dell'impresa dall'arguzia (pp. 627, 628). Eppure, in questo secondo capitolo si affollano citazioni che parificano l'impresa all'arguzia e ne fanno il fine della trattazione: "In sei maniere adunque si può significare una Impresa, et qualunque detto arguto e figurato" (p. 16); "in questa maniera di significare una cosa per altra, s'accoglie (come vedremo) tutto l'acume delle Imprese, e di tutte le Argutie; anzi di tutta quanta è la Poesia" (p. 17), etc. Questo teleologismo impresistico fa capolino qua e là anche altrove (ad esempio, a p. 404), ma è particolarmente insistito in questo settore del Cannocchiale Aristotelico (altri esempi alle pp. 17, 29, 30, 42, 43, 46, 50, 51) e pone due problemi, collegati tra loro: quello del rapporto tra impresa, metafora e argutezza e quello dei legami tra il giovanile Idea delle perfette imprese e il Cannocchiale Aristotelico (quest'ultimo risolto dalla Doglio, come abbiamo ricordato, con l'ipotesi che l'Idea delle perfette imprese costituisca "il logico presupposto dell'opera maggiore" (39).

Alla determinazione delle cause materiali ("cagioni istrumentali"), segue, nel capitolo III, la ricerca delle Cagioni efficienti delle Argutezze, che il sottotitolo individua subito in Iddio, Spiriti, Natura, Animali, Huomini. Ciascuno di questi produttori di argutezze beneficia di un proprio paragrafo con relativo titolo: è saltato quello delle Argutezze Divine, comunque presente come titolo corrente: esse, divise in "tropologiche", "allegoriche" e "anagogiche", "tutte son Metaforiche" e "d'infinita lunga [...] più ingegnose [...] che quelle de' Mortali: perche nella humana eloquenza il parlar proprio esclude il figurato: ma nella Divina Mitologia, dentro della proprietà LETTERALE, s'involge l'acutezza TROPOLOGICA: e sotto questa, l'ALLEGORICA: e più sotto si concentra l'ANAGOGICA: talche in una paroletta havrai tre Concetti, et in un Concetto tre Metafore" (p. 61). (Fanno qui la loro prima comparsa i concetti predicabili, per i quali il Tesoro rimanda "al fine del Capitolo Nono, dopo che havrà favellato di ciascuna spetie de' CONCETTI METAFORICI", p. 66).

Mentre le Argutezze Angeliche (ma, in realtà, degli spiriti - anche maligni - in generale), tripartite in "oracoli", "sogni" e "ostenti" (cioè visioni) e le Argutezze degli Animali (pp. 79-81) non sollecitano particolarmente la fantasia del Tesoro, le pagine dedicate alle Argutezze della Natura (pp. 73-78) sono tra le migliori dell'intero trattato, per entusiasmo e vivezza descrittiva del noto, nonché per l'assegnazione ad ogni "arguzia" della natura di un valore simbolico. Ciò nonostante, tutte queste arguzie costituiscono solo un preludio alla ben più ampia ed articolata trattazione del vasto ambito delle Argutie Humane (pp. 82-120):

esse, dichiara il Tesauro in apertura, sono il prodotto di tre fattori: "L'INGEGNO, il FURORE, et L'ESERCITIO" (p. 82). A sua volta, "L'INGEGNO naturale, è una meravigliosa forza dell'Intelletto, che comprende due naturali talenti, PERSPICACIA e VERSABILITA. La Perspicacia penetra le più lontane et minute Circonstanze di ogni soggetto", mentre "la VERSABILITA, velocemente raffronta tutte queste Circonstanze infra loro, ò col soggetto: le annoda ò divide; le cresce ò minuisce; deduce l'una dall'altra; accenna l'una per l'altra; et con maravigliosa destrezza pon l'una in luogo dell'altra, come i Giocolieri i lor calcoli" (ib.) (40). Una simile caratterizzazione della "versabilità" non può che approdare alla sua sovrapposizione alla metafora ("Et questa è la Metafora", ib.) ed all'identificazione tra ingegno e argutezza ("gli Huomini più ingeniosi, hanno dalla Natura maggior'attitudine alle Argutezze: anzi tanto vale la voce ARGUTO, quanto INGEGNOSO": p. 83). La disamina dell'ingegno si conclude con una rassegna dei prodotti di esso esemplificati "arte" per arte: "pittura", "scultura", "architettura", "pneumatica", "vectica", "optica".

Il secondo fonte dell'ingegno, il fervore, può provenire da "passione", "afflato" (entusiasmo, rapimento divino), "pazzia" (41); ma al Tesauro preme maggiormente "L'ESERCITIO", "ultimo e più efficace sussidio di quest'arte" ("essendo assai più giovevole et sicuro l'Esercizio senza grande ingegno, che un grande Ingegno senza esercizio" (p. 96)), che può essere sostenuto in vari modi: "per PRATICA: per LETTURA: per REFLESSIONE: per INDICE CATEGORICO: et per IMITAZIONE" (ib.). Particolarmente le pagine dedicate alla "lettura" e alla "reflessione" mostrano la mentalità impresistica del Tesauro (e del suo secolo): infatti, il trattatista, a partire indifferentemente da un'immagine o da un motto (tratto per lo più, come raccomanderà nel trattato delle imprese, da un'opera poetica), costruisce tutta una serie di imprese. Mentre le altre scaturigini dell'"esercizio" sono intuitivamente comprensibili, più ampio discorso richiede l'indice categorico, cui il Tesauro dedica un paragrafo apposito (42). In esso il trattatista invita il lettore a procurarsi un "Libro in foglio grande" e a dividerlo in tante parti quante sono le categorie aristoteliche: "Sostanza, Quantità, Qualità, Relatione, Attione, Passione, Sito [= luogo], Tempo, Luogo [= posizione] e Abito [= condizione]" (p. 107). All'interno di esse andranno elencate le "membra" in cui si articola ciascuna categoria: per la quantità, ad esempio, "Quantità di mole: Piccolo, Grande: Lungo, Corto" o "Quantità Numerale: Nulla, uno, dua, tre, etc. Molti, pochi" (p. 108), etc. Ad ogni "membro" va dedicata una pagina nella quale si elencheranno tutte le cose che vi possono rientrare: così, "Piccolo" comprenderà "Angelo" - perché "sta in un punto" -, "Zenitte", "Nadirre", "Scintilla di fuoco", "Stilla di acqua", "Gemma", "Atomo" p. 109), etc. (la categoria delle sostanze salta, naturalmente, il primo passaggio per approdare direttamente al secondo). Una volta in possesso di questo inventario, sarà facile produrre metafore semplici sostituendo al metaforizzato gli oggetti contigui nell'elenco. Per costruire proposizioni metaforiche, invece, per ogni oggetto andranno elencate, in un terzo indice e categoria per categoria, le modalità in cui può manifestarsi: ad esempio, per la quantità, con cosa si misuri o quanto pesi; per la qualità, se sia visibile e quanto da lontano, se sia sensibile; etc. (p. 111). Tuttavia, la spiegazione del funzionamento di questo "secreto veramente secreto: nuova, et profonda, et inesausta Miniera d'infinite Metafore, di Simboli Arguti, et di 'ngegnosi Concetti" (p. 107), risulta tutt'altro che perspicua, e più intuitiva che meccanica la sua

applicazione: il notevole sforzo (e sfarzo) esemplificativo del Tesauro, nonchè agevolare la comprensione, pare ad un certo punto acquistare autonomia e costituire il reale motivo della digressione sull'indice categorico, che si chiude con un esercizio latino De Pusione nano, prodigioso, se non per la qualità, certo per la quantità delle invenzioni metaforiche.

L'imitazione, "Esercizio, più di tutti efficace e ingegnoso" (p. 115), chiude la discussione sull'esercizio, e con essa quella sulle arguzie umane e sulle cause efficienti dell'argutezza, per lasciar luogo al capitolo dedicato alla Cagion formale dell'Argutia circa le Figure. Si apre, qui, una trattazione gigantesca, che si chiuderà solo a pagina 541 con l'inizio del capitolo decimo, e che è dettata dalla necessità di distinguere le figure propriamente argute - "le quai consistono nella SIGNIFICATIONE INGEGNOSA" (p. 121) - da tutte le altre, perché "Ogni Argutia è un parlar FIGURATO, ma non ogni parlar figurato è un'Argutia" (ib.). Il che non toglie che non vadano convocate ed esaminate tutte le figure, anche quelle non argute né ingegnose, in quanto "dimestiche ancelle" di "quell'una che fu il nobile obietto di questo libro" (ib.). Il Tesauro inizia dunque individuando nella nausea del quotidiano e nel desiderio di novità, propri ad ogni uomo in ogni tempo, l'origine delle figure, che definisce come scarti dal grado zero del linguaggio: "Conchiudo, le Figure Rettoriche altro non essere, che Un vezzo pellegrino, variante la Oratione dallo Stile cotidiano et vulgare: accioch'ell'habbia insegnamento congiunto con la novità: et l'uditore in un tempo impari godendo, et goda imparando" (p. 124). Esse si dividono in "armoniche", "patetiche" e "ingegnose", a seconda che il godimento si rivolga rispettivamente al "Senso", tramite "l'Harmonica soavità della Periodo", all'"Affetto con la Energia delle Forme vivaci", all'"Intelletto con la Significatione ingegnosa". Le prime ad essere trattate sono le "FIGURE HARMONICHE" (pp. 124-206), "indirizzate a lusingare il Senso, dell'udito con l'Harmonica soavità della Periodo" (p. 124): la limitazione aprioristica dell'ambito di queste figure alla prosa, condiziona tutta la trattazione successiva. Essa si apre con un breve excursus storico, teso a mostrare come dalla cosiddetta "ORATION PENDENTE" (che "non facea punto fermo infince la materia non era interamente finita": nel qual difetto caddero anche Cicerone nelle prime orazioni e il Boccaccio nelle opere giovanili) nacquero prima quella "supina o ritonda", ad opera di Trasimaco, poi, grazie al successivo perfezionamento dell'arte oratoria operato da Gorgia, quelle "concise" o "concinne", in cui eccelse Cicerone, e che il Tesauro mostra di preferire alle altre: "Hor queste son le Periodi ch'io chiamo HARMONICHE e FIGURATE (43): Peroche variano la Periodo cotidiana; facendola pellegrina, col vezzo dell'Harmonia" (p. 127). A loro volta, le scaturigini dell'armonia del periodo sono individuate in tre fonti, che il trattatista esamina partitamente: la "EQUALITA delle Membra", che "è un'harmonia risultante dalla semplice misura di una parte della Periodo, all'altra parte" (ib.), la "CONTRAPOSITIONE" ("harmonia nascente dalla Contrarietà de' Membretti": p. 129), infine la "SIMIGLIANZA", "Harmonia generata dalla Consonanza del principio, ò del fine nell'uno et nell'altro membretto della Periodo concisa" (p. 130). Ma il Tesauro tiene in serbo "un novello e sensibil secreto" (p. 133) per chiarire da dove nasca l'armonia della prosa e quali siano i periodi migliori: si tratta delle tavole metriche, che consistono in una trascrizione spaziale, figurativa, del periodo e dei suoi membri. Ecco un esempio da Cicerone:

Ut

Vel in Negotio,

Vel in Otio,

Sine

Cum

Periculo:

Dignitate,

Esse possent.

(p. 138).



Naturalmente, le tavole metriche rivestono una duplice funzione, conformemente alla costante preoccupazione didattica del Tesauro: dalla parte del ricettore sono un raffinato strumento di analisi delle costruzioni prosastiche (il cui funzionamento il Tesauro mostra in atto, con acute notomizzazioni di brani famosi), sul versante creativo questi schemi grafici sono un utile e pragmatico sussidio alla costruzione di "periodi HARMONICHE E FIGURATE". Il ricettario tesauriano si arricchisce di un'altra portata, dopo il piatto forte dell'indice categorico.

L'incatenamento di più "Periodi concise et concinne" (p. 139) semplici, dà luogo alla creazione di quelle "composite", la cui trattazione il Tesauro esaurisce in poche pagine (139-142), per passare alla disamina della "periodo SUPINA, o sia RITONDA": essa, "ad imagine di lubrico Serpe; di un sol membro sinuosamente convolto, et numerosamente continuato è composta" ed il suo buon esito dipende ancora, certo per simmetria compositiva, da tre fattori: "SCANDIMENTO de' piedi: BELTA delle Parole: et QUANTITA proportionata" (p. 143). Sbrigata in un paio di pagine la "quantità" (cioè la lunghezza dell'orazione) con il suggerimento di proporcionarla al contesto in cui opera, il Tesauro passa in rassegna i vari tipi di piedi e clausole, giungendo a risultati critici notevoli (44) ed offrendo squarci di fine analisi testuale. L'esame della bellezza delle parole impegna e diverte per trenta pagine (pp. 154-183) il nostro trattatista, che la fa derivare dalla "NOBILTA degli OGGETTI SIGNIFICATI" (e qui infila una sequenza di lessemi, ripartiti in categorie, che sfocia nella traduzione, offerta a mo' d'esempio, della Nemese latina dello Scaligero) e "dalla SONORITA delle VOCI SIGNIFICANTI" (pp. 154-5): quest'ultima nasce a sua volta dalla "BELTA delle SQUILLANTI VOCALI: dalla NETTEZZA delle CONSONANTI: et dalla GRANDEZZA delle PAROLE" (p. 162), il che costituisce pretesto, rispettivamente, per un'analisi fonetica e fonosimbolica, con conseguente gerarchizzazione, dell'alfabeto italiano (45), e dei valori fonici delle parole, con un occhio di riguardo, in entrambi i casi, per le onomatopee. Tutti questi suggerimenti e inviti alla perfezione, sono in chiusura temperati dal ricorso all'ammonimento aristotelico "dintorno alla ornatura delle Periodi: ESSERE OTTIMA LEGGE IL TRASGRESSIONE ALCUNA VOLTA LA LEGGE" (p. 182). Alla teoria, come nei migliori manuali, segue la prassi, che consiste nell'analisi di alcune iscrizioni della classicità e contemporanee.

L'analisi della "periodo concisa" e di quella "ritonda" è finalizzata alla costruzione della "COMPOSITA", innesto delle due precedenti e quindi di maggior perfezione. Essa, "ad un'ora pungendo gli 'ngegni con l'Acutezza della Concinnità: et molcendoli col Numero della Ritondità: dolcemente sonora, et vigorosamente soave; ornata insieme et ordinata; ricrea il Dotto, insegna l'Idiota: dall'uno, e dall'altro esige un doppio tributo di favorevole applaudimento" (p. 196). Poiché le caratteristiche di essa coincidono con la somma di quelle già esaminate in precedenza, il Tesauro si limita a fornire una abbondante esemplificazione, per lo più da Cicerone e da iscrizioni classiche, che esamina con l'ausilio delle tavole metriche e con la consueta perizia retorica.

Un'ottantina di pagine addietro, nel capitolo dedicato alla Cagion formale delle Figure, il nostro autore ci aveva indicato la loro tripartizione in armoniche, patetiche ed ingegnose e aveva iniziato a trattare le prime in un paragrafo: ora, invece, sovvertendo la gerarchizzazione iniziale, le Figure Patetiche o Concertative

beneficiano di un capitolo, il quinto (nonostante il titolo corrente continui a richiamare alla Cagion formale). Senza di esse, la cui funzione consiste nel "commuover l'Affetto con la Energia delle Forme vivaci" (p. 124), "ogni Inscrittione, ogni Detto arguto, ogni Argomento, ogni Periodo languirà", perché "Più alto s'imprime un dardo imbelle vibrato da man robusta: che un dardo robusto lanciato da mano imbelle" (p. 206), come il Tesauro si prova a dimostrare esemplificando. Ma il fatto che nessuno abbia trattato chiaramente queste figure e che "in questa sola parte" perfino "l'Oracolo nostro ammutolisca" (p. 211), spinge il nostro autore ad affrontare di petto e con spirito classificatorio l'argomento. Egli elenca così, con relativi esempi, ben 71 figure (salvo errore, s'intende, ché le distinzioni non sono sempre chiare), che suddivide secondo le due grandi facoltà dell'animo: l'"Apprensiva" (che a sua volta dà luogo alla "Cognitione dell'oggetto", alla "Riflessione" e alla "Argomentazione") e l'"Appetitiva" (distinta in atti della volontà - "risoluta" e "non risoluta" - e in atti della passione - "concupiscibile" ed "irascivole"). Segue una tabella riassuntiva che presenta alcune incongruenze, perché qualche figura prima elencata non vi trova posto; ma soprattutto colpiscono alcune affermazioni conclusive che parrebbero assegnare alle figure patetiche un ruolo necessario alla stesura delle iscrizioni e che non hanno riscontro altrove (ad esempio, si è appena visto come le figure armoniche fossero esemplificate spesso e volentieri appunto con delle iscrizioni).

Può darsi che una certa trascuratezza concettuale e stilistica nella stesura di questo capitolo vada addebitata all'approssimarsi di ciò che costituisce il vero interesse del Tesauro, cioè le Figure ingeniose, presentate al lettore con molta solennità: "Hora ti vengo io à introdurre ne' più sacri, et arcani penetrati dell'Arte; dandoti à conoscere quel terzo Genere di FIGURE, lequai chiamammo INGEGNOSE: nobilissimo fiore dell'Intelletto: che non più nell'Harmonico suono; ò nelle Patetiche forme; ma nella SIGNIFICATIONE INGEGNOSA, ripon la gloria dell'Arte" (p. 234). La differenza tra le figure ingegnose e le altre ricalca quella "tanto famosa appresso i Greci delle figure LEXEOS, et DIANOEAS", successivamente fraintesa "da Cicerone, et dagli altri Retorici", che le ritrascrissero rispettivamente come figure di parola e figure di frase, inserendo di conseguenza la metafora tra le prime, mentre essa appartiene, come ripete il Tesauro sull'autorità aristotelica, alla "figura DIANOEAS, ò sia Sententiae", cioè di pensiero (pp. 235). Nel vestibolo il Tesauro distingue tra due modi di "rappresentare alla mente humana la cosa significata [...]: ò col Vocabulo nudo e propio, ilqual non richieda niun'opera dell'ingegno: ò con alcuna significatione ingegnosa, che insieme rappresenti e diletta" (p. 235) e li analizza separatamente. Il fatto che le "PAROLE PROPIE" siano "Quelle [...] che nella età migliore [della lingua] da' migliori compositori, à significar gli obietti, comunemente si adoprano" (pp. 247-8), giustifica bastantemente i rapidi ma efficaci schizzi, organicisticamente condotti, che il Tesauro traccia delle lingue latina e italiana (la cui "perfetta virilità [...] incominciata nel passato secolo, va tuttavia maturando": p. 242), la quale ultima riceve poi l'inconsueto - almeno in questa misura - onore di fornire del materiale esemplificativo, tratto per lo più dal Marino (pp. 244-7). Alla "oration propia" concorrono anche le "Parole Pellegrine, [...] che Significano veramente gli obietti senza velo di Metafora [...] ma non senza gratia di novità" (p. 249): esse si distinguono in "PRISCHE, FORESTIERE, DERIVATE, MUTATE, COMPOSITE, et FINTE" (p. 250) e nel disegno compositivo del Tesauro sono propedeutiche all'empireo dell'argutezza ("grado per grado ti guideranno là dove intendo: cioè

alle segge dell'Argutezza", p. 249). Il trapasso alla metafora, che costituisce l'oggetto del capitolo settimo, è assicurato dal tramite delle parole "finte" (quali "expectorare", "accipitrare", "troneggiare", "asineggiare", etc.), le quali "prendono il lor garbo da una più nobile figura; cioè dalla Metafora di proportione" (p. 265).

"Et eccoci alla fin pervenuti - per dirla col Tesauro - grado per grado al più alto colmo delle Figure Ingegnose: a paragon delle quali tutte le altre Figure finquì recitate perdono il pregio: essendo la METAFORA il più ingegnoso et acuto: il più pellegrino e mirabile: il più gioviiale e giovevole: il più facondo e fecondo parto dell'humano intelletto" (p. 266). Sono le citatissime parole con le quali si apre il Trattato della Metafora, che costituisce capitolo a sé, pur dovendo rientrare, come appare anche dalla breve citazione, nel precedente Delle Figure ingeniose (il quale, a sua volta, dovrebbe costituire una sottodivisione del cap. IV, sulla cagion formale). Le pagine introduttive si distendono ad illustrare le quattro coppie aggettivali che, abbiamo visto, accompagnano l'apparizione della metafora ed a porre delle prescrizioni all'uso; o, meglio, a toglierle, poiché le "quattro leggi che l'Autor nostro prefigge alla Metafora" ("cioè, ch'ella non sia Impropria, ne Ridicola, ne Rigonfia, ne Lontana": pp. 273-4), vengono limitate all'ambito oratorio; ed anche l'ossequio, inizialmente raccomandato, alla "santa legge del Decoro" serve più ad evitare stridori di metafore inadatte (non aptae) allo stile del componimento in cui si inseriscono che non a proibirne un uso oltranzista, per quantità o qualità. Tanto è vero che l'abbozzo di tipologia delle metafore in relazione al livello stilistico dei vari genera elocutionis, si conclude con uno scatto libertario - anch'esso, a scanso di equivoci, aristotelicamente autorizzato - che lo vanifica: "chi può rattenere un'ingegno, che à bel capriccio si scuote la testiera, ò rompe il barbozzale? Certamente l'istesso Autor nostro, come altrove si è detto, à simili spiriti lascia le briglie sul collo, con quelle parole: Nisi quis consultò ita dicere velit" (p. 276). A mo' d'esempio, il Tesauro inserisce qui due suoi esercizi, uno di traduzione di alcune ottave del Virgile travesti dello Scarron, uno creativo, sul soggetto, tipicamente barocco, della Mosca nel calamaio).

La parentesi poetica prelude ad una ulteriore ripresa del meccanismo trattatistico, che reintroduce la tripartizione, già proposta nelle sue linee essenziali in apertura, tra "METAFORA SEMPLICE, che quasi non eccede la Sfera della prima Operation dell'Intelletto", "PROPOSITION METAFORICA: laquale altro non è, che una Metafora continuata; ascendente alla seconda Regione dell'Intelletto" e infine "ARGOMENTO METAFORICO, ilqual'è la vera, et nobilissima Argutia; trascendente alla terza region dell'intelletto; suprema gloria delle compositioni 'ngegnose" (p. 279). Il paragrafo seguente, che tratta Della Metafora semplice et delle specifiche sue differenze, inizia con una rivendicazione di originalità di cui fa le spese il francese p. Pierre de la Moyne (46) e instaura un serrato dialogo col testo-guida aristotelico, dal quale ricava infine otto tipi di metafora (di somiglianza, di attribuzione, di equivoco, di ipotiposi, di iperbole, di laconismo, di opposizione, di decezione), che analizza in breve e che riprenderà, con didattica dovizia, nei paragrafi successivamente dedicati a ciascuno di essi.

La metafora di SIMIGLIANZA (o di proporzione) consiste nell'usare una parola al posto di una simile, o per specie (in quanto sottoposte ad un medesimo genere: come la tazza e lo scudo sono simili per via del genere comune della rotondità) o per genere (in quanto dipendenti da un genere analogo: così giovinezza e

primavera, sottomesse ai due generi subalterni dell'età umana e della stagione, che a loro volta discendono entrambi dal genere comune della "duration di Tempo").

Aristotele descrive anche un altro tipo di metafora, "dal GENERE ALLA SPECIE: ET DALLA SPECIE AL GENERE" (p. 283), esemplificata con Omero, che usò la specie "decem milia" per il genere "multum": il Tesoro la estende a tutti i casi di contiguità e la battezza "METAFORA DI ATTRIBUTIONE" (in quanto fondata sulla "ANALOGIA ATTRIBUTIONIS" dei dialettici, "iquali ci fanno esempio della Voce SANUM: che significando principalmente la Buona temperatura del Corpo humano: si comunica a tutte quelle cose, che serbano con essa qualche legame" (p. 284)).

Se le metafore precedenti "dalla differenza del Concetto mutano il Nome", quella di EQUIVOCO "dalla unita del nome, muta il concetto" (p. 285): come il Tesoro desume dall'esempio portato da Aristotele, in cui Draco, per via delle rigidità delle sue leggi, è inteso come fera piuttosto che come legislator.

L'HIPOTIPOSIS "consiste nel rappresentare il Vocabolo con tanta vivezza; che la Mente quasi con gli occhi corporali vegga l'obietto" (p. 286), secondo l'insegnamento aristotelico, che preferisce "Animo LOTTANTE" ad "Animo QUADRATO" per la maggior vivacità ed energia della prima forma.

Se la "forza" dell'ipotesi sta "nell'avvivar l'Obietto", quella dell'IPERBOLE consiste nell'ingrandirlo (o anche nel diminuirlo), così da dar luogo, anziché alla chiarezza della metafora precedente, alla meraviglia. L'esempio di Aristotele allegato è "Hic dolor est MONTIS INSTAR: et AD CAELUM USQUE PERTINGENS" (p. 288).

Il LACONISMO "con un sol Vestigio [...] ti abozza in iscorcio un'obietto intero: accioche, da quel ch'ella dice, il tuo intelletto velocemente ne voli a quel ch'ella tace" (p. 290). La dimostrazione che segue segna probabilmente se non il punto estremo certo uno dei più significativi della divaricazione del Tesoro dal testo dello Stagirita, in quanto il trattatista contamina qui due luoghi di Aristotele, dando vita ad un ibrido tanto funzionale al proprio scopo quanto non aristotelico (47).

Il Tesoro individua nella metafora di OPPOSITIONE quella preferita da Aristotele e ne rintraccia le ragioni nel fatto che la "Contraposizione ha certa forza entimematica; che, nonchè appaghi, anzi violenta l'intendimento", e che essa appartiene sia alle figure armoniche, per la "proportionata collocation delle parole", sia alle ingegnose, per "l'acuta signification del Concetto" (p. 292). Si ottiene in vari modi, ad esempio ripetendo due volte la stessa parola ("Non oportet PEREGRINUM semper esse PEREGRINUM") o unendo il positivo col negativo (tazza = scudo non di Marte) o con un positivo impossibile (mare = campos natantes).

Infine, la DECETTIONE, "figura veramente cavillosa, ma piacevolissima", "Madre di tutte le facetie, et arguti sali", "la cui virtù consiste nel sorprendere la tua opinione, facendoti formar concetto, ch'ei voglia finire in un modo: et inaspettatamente parando in un altro" (p. 294): come aveva già visto (naturalmente) Aristotele commentando la sostituzione di "geloni" (perniones) a "calzari" nel verso "Is lepide incedebat geminos in pedibus gestitans elegantissimos PERNIONES".

Gli otto tipi così individuati vengono tutti esemplificati assumendo come unico metaforizzato Roma, che diventa rispettivamente Urbium sol, Capitolium, Valentia, Populorum Triumphatrix, Alter Orbis, R, Antichartago, Romula (pp. 298-9).

Come spesso accade, il moltiplicarsi dei segni formali dell'ortodossia (presenza ossessiva del nume tutelare, circonfuso di sintagmi reverenti, moltiplicarsi di citazioni, etc.) cela l'accentuazione dell'atteggiamento ereticale: lo si è già sorpreso nella personalissima rilettura e risistemazione in metafore delle figure aristoteliche, ma lo si coglie con più evidenza - e maggior consapevolezza d'autore (48) - nella conclusiva proposta di strutturazione delle otto metafore. Punto di partenza è ancora un assioma aristotelico, più volte ripetuto: "L'IMPARAR COSE NUOVE CON FACILTA E DILETTEVOLE ALL'UMAN GENIO" (p. 300), di cui il Tesauro rintraccia una modalità privilegiata nella metafora, consistendo la sua essenza nel "farti conoscere un'Obietto con facilità". La conoscenza, a sua volta, può essere assoluta (quando l'oggetto è molto chiaro - ipotiposi - o molto grande - iperbole) o comparativa, quando l'oggetto viene rappresentato tramite una cosa simile (somiiglianza) o un nome simile (equivoco) o tramite una cosa contraria all'oggetto (opposito) o alla opinione del lettore (decezione) o, infine, tramite una cosa unita all'oggetto in modo palese (attribuzione) o in modo oscuro, non immediato (laconismo). Ecco il grafo riassuntivo proposto dal trattatista:

	Per la Grandezza	HIPERBOLE
ASSOLUTA	Per la Chiarezza	HIPOTIPOS
	Nell'Obietto	METAFORA DI SIMIGLIANZA

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

Superficiale, METAFORA DI  
et Piano ATTRIBUTIONE

Per il Congiunto

Profondo, et  
Inviluppato LACONISMO

(p. 304).

La stessa subordinazione ad un apprendimento piacevole giustifica il fatto che le tre virtù principali della metafora siano fatte consistere in brevità, novità e chiarezza. L'esame di esse, alla pari di tutta la trattazione precedente, congiura a comporre "la vera, et non vulgar Diffinitione della Metafora: cioè, PAROLA PELLEGRINA, VELOCEMENTE SIGNIFICANTE UN'OBIETTO PER MEZZO DI UN'ALTRO" (p. 302).

Ciascun tipo di metafora gode naturalmente, come si è detto, di un paragrafo autonomo. Si inizia con la Metafora prima di proportione, o sia di Simiglianza: poiché essa consiste in "una VOCE INGENIOSA CHE TI FA VELOCEMENTE CONOSCERE UN'OBIETTO, PER VIA DEL SUO SIMILE" (p. 306), il Tesoro esamina, categoria per categoria, tutte le cose tra le quali può esistere una qualche somiglianza. Il ricorso alle categorie aristoteliche si distende qui, con ulteriori suddivisioni ed una minuta esemplificazione, per parecchie pagine (da p. 306 a p. 341): probabilmente perché il Tesoro, che lo considera un indispensabile sussidio didattico alla costruzione di metafore, alla stessa stregua dell'indice categorico, intende fornire in limine un paradigma tendenzialmente esaustivo, che gli permetta, nella esposizione degli altri tipi di metafora, una trattazione abbreviata. Tuttavia, anche il paragrafo dedicato alla Metafora seconda di Attributione si esaurisce, come il precedente, in un elenco di esempi di metafore, tratti dalle fonti più disparate e suddivisi per categorie. (La metafora di proporzione e quella di attribuzione paiono, del resto, godere di uno statuto privilegiato rispetto alle altre(49)).

Diversamente articolata l'esposizione della Metafora terza di Equivoco, che sbriga rapidamente il repertorio categorico per dedicarsi all'inventario di tutta una serie di figure che giocano appunto sull'equivoco: tra parola e disegno, tra una lingua e un'altra, tra diversi alfabeti, e così via. Seguono esempi di Grammaticali Equivocationi, "che consistono nel Dividere, ò Congiugnere, ò Troncare, ò Accrescere le lettere" (p. 375), o anche mutarle (da quest'ultimo accorgimento nascono, ad esempio, gli anagrammi - letterali e numerici -

l'etimologia arguta, i gerghi, le allitterazioni, le paronomasie). Nè va dimenticata una figura che il Tesauro mostra di apprezzare particolarmente, cioè "le Serie, et le Ridicole Applicationi de' Versi o Detti Altrui; ad un sentimento diverso dalla intentione del loro Autore" (p. 390). Ma, soprattutto, la metafora di equivoco costituisce il nucleo fondamentale a cui ridurre "i più bei Gruppi Tragici ò Comici, che abbian trovato, ò trovar possano i Poeti, ò Romanzieri. Peroché tutti havran per fondamento uno Equivoco, ò di una Persona per un'altra: ò di un'Attione, ò Tempo, ò Luogo, ò d'altra circostanza per altra" (p. 393): a riprova, il Tesauro si distende in un "esercizio narratologico" (50) con il quale rintraccia, in varie opere e distinguendolo per categorie aristoteliche, l'equivoco geneticamente fondamentale. La Metafora Quarta d'Hipotiposi "pon sotto gli occhi con Vivezza ogni Vocabulo: et consequentemente ogni Continuata Oratione, ogni Motto, ogni Concetto, ogni Simbolo, ogni Pittura; et qualunque faceto o tragico ritrovamento" (p. 396). Pagato il tributo alla ripartizione per categorie, il Tesauro introduce subito l'argomento che più gli preme, cioè "le più squisite et nobili maniere di adoperar quest'argutissima figura HIPOTIPOSI: e' i più bei frutti d'ingegno, che se ne colgono" (p. 403). Esse sono la "IMAGINE" (o "Similitudine acuta: over Metafora velocemente spiegata", ib.), la "ESPRESSIONE" ("vivamente rappresentante un concetto reale, per mezzo di un Concetto imaginario", p. 409), la "CONGRUENZA" ("Singolarità d'immaginate ma verisimili Circonstanze [...] la qual rende le Narrationi, le Descrissioni, et ogni Oration Verisimile, et evidente", p. 410), la "PARENTESI" ("Non quella commune, che necessariamente serve alla intelligenza del concetto: ma quella che ingenuamente s'inserisce nell'Oratione, per farla Dilucida, ò Patetica, ò Costumata", p. 413), la "PARTITIONE" ("o sia Enumerazione [...] che ti pon davanti PARTITAMENTE l'obietto", p. 415), gli "EPITETI" e infine i "VERBI VITALMENTE ATTUOSI".

Assai meno distese ed articolate le trattazioni delle metafore di iperbole (pp. 426-33) e di laconismo (pp. 434-41): per la prima, il Tesauro rimanda ancora all'indice categorico come sussidio costruttivo e la distingue in semplice iperbole, proposizione iperbolica e il "superbissimo parto d'Ingegno, che desta fra 'l popolo maravigliosissimi applausi" delle "CONCLUSIONI HIPERBOLICHE, et INCREDIBILI" (p. 430)(51). Anche il laconismo, che "consiste nel farti 'ntendere più che [...] non dice", soggiace ad una duplice articolazione, in quanto l'interpretato, cioè la "Proposition distesa", può rappresentarsi con un'altra frase, "distesa benché coperta", o con "brevità" (p. 434).

La Metafora settima di Oppositione costituisce in realtà il pretesto per una trattazione del "MIRABILE" (52), che da essa nasce, in quanto consistente "in una Rappresentation di due Concetti, quasi 'ncompatibili, e perciò oltremirabili" e che è introdotto dal Tesauro con lodi che spiccano anche nel già sostenuto registro elogiativo del Cannocchiale Aristotelico: "Ma voglio io qua palesarti il più astruso et segreto: ma il più miracoloso et fecondo Parto dell'humano ingegno: finquì per le Retoriche Scuole innominato; ma dal nostro autore ben conosciuto nelle

Poetiche, dove ha la propria seggia: che generato da questa Figura, molti altri ne genera de' più belli che volino per le prose, ò per le rime. Questi è quegli, che greicamente chiamar possiamo THAUMA, cioè IL MIRABILE" (p. 446). Esso si ottiene congiungendo "il Positivo col Negativo": ò il Positivo col Positivo: ò il Negativo col Negativo" (ib.) e si ricava da "quattro miniere". "Natura", "Arte", "Opinione", "Fingimento" (p. 448). A sua volta, il mirabile "ci partorisce di molti 'ngegnosissimi abellimenti della eloquenza" , rappresentati dalla "DIFFINITION MIRABILE ET ENIGMATICA" e dalle "PROPOSITIONI MIRABILI ET ENIGMATICHE" (p. 454): queste ultime introducono una serie di figure ("riflessionette", "chiuse", "risposte", "sentenze", "motto breve", "descrizione enigmatica", "enigma") che nelle intenzioni del Tesauo sembrano appartenere ad esse, ma che di fatto finiscono per assumere una autonomia sempre più spiccata.

La metafora di "DECETTIONE, ò sia l'INASPETTATO" (p. 461) è distinta dal Tesauo in due tipi: "l'una in Fatti, che noi propriamente chiamammo FACETIA: l'altra in PAROLE, che chiamar possiamo DICACITA" (p. 461) e che costituirà l'unico oggetto della trattazione. Alla consueta, ma brevissima, come per la metafora di opposizione, esemplificazione per categorie, segue l'esame delle "varie maniere di praticar" la decezione (p. 465): il nutrito catalogo di figure è tripartito, secondo una modalità ormai nota, nei casi in cui l'inaspettato è concentrato in una sola parola o si distende in una proposizione o dà luogo ad un "argomento". Alla classificazione "per via di Categorie; et per via di Operationi dell'Intelletto" (p. 475) il Tesauo ne aggiunge una terza, che sembra ritenere propria ed esclusiva della metafora di decezione: essa, a suo parere, si può distinguere in "RATIONALE" (quando appartenga ad uno dei tre generi del discorso: dimostrativo, deliberativo e giudiziale), "MORALE" (quando, imitando o rappresentando, fa "veder costumi ridicoli ò gravi della persona; in maniera, che l'aspettation dell'ascoltante si vada ingannando, e sorprendendo", p. 477) e "PATETICA" (quando l'argomento della figura è rappresentato dagli "affetti"). La trattazione si chiude su un epitaffio in onore (si fa per dire) di Domiziano, in cui ciascun verso si conclude con una decezione.

Con il paragrafo dedicato alla metafora di decezione, ultima delle otto specie rintracciate dal Tesauo, si chiude anche il capitolo VII, cioè il Trattato della METAFORA: si chiude tipograficamente ma non logicamente, poichè, come annunciato a p. 279, alla trattazione della metafora semplice, che ha tenuto fin qui impegnato l'autore, dovrà seguire l'esame della proposizione metaforica e dell'argomento metaforico. Ed infatti il capitolo VIII ci parla Delle Metafore Continue; et prima Delle Propositioni Metaforiche, le quali comprendono i più bei Motti Arguti, et l'Allegoria: in realtà, è proprio quest'ultima, tradizionalmente definita come metafora continuata, a costituire l'oggetto del breve (sei pagine) capitolo, che pure introduce le figure pertinenti alla seconda "operatione dell'intelletto", quindi più argute delle metafore semplici. Ed ancora "più nobile, et ingenuosa", anzi "perfettissima e sopra tutte l'altre ingenuosissima sarà [la figura] che si fabrica dalla TERZA OPERATIONE dell'intelletto. Anzi



questa sola merita il nome di Argutia, che nasce dall'Argomento" (p. 487): il lettore comincia ad intravedere il traguardo che il Tesauro gli aveva indicato all'inizio, anche se dovrà passare attraverso qualche altra tappa. La prima è una riflessione su dieci ( o undici: nemmeno l'autore ne è ben sicuro (53)) esempi di detti arguti, dalla quale si ricava "le Perfette Argutezze, et gli ingeniosi Concetti; non esser altro che ARGOMENTI URBANAMENTE FALLACI" (p. 489), come il Tesauro dimostra individuando i paralogismi sui quali si fonda ciascuna delle dieci arguzie proposte. Ma allora, si fa obiettare il Tesauro da un complice lettore, se "l'unica loda delle Argutezze consiste nel saper ben mentire" (p. 491), "tutte le Sofistiche Fallacie de' Dialettici, et le vituperate Cavillationi di Protagora, et di Zenone; saran Motti Arguti, et ingeniosi Concetti da Epigrammi" (p. 492)? Il nostro autore rintraccia in "due parolette" del suo Aristotele, cioè "Enthimema Urbanum", la soluzione, che attraverso la distinzione tra dialettica e retorica consente di affermare che la "Cavillatione Urbana è differente dalla Cavillatione Dialettica, nella Materia, nel Fine; nella Forma accidentale; et nella Forma essenziale": infatti, "la Materia Retorica comprende le cose Civili in quanto sian moralmente persuasibili" (e non "le cose scolasticamente disputabili"); il fine della "Cavillatione Urbana" consiste nel "rallegrar l'animo degli Uditori con la piacevolezza, senza ingombro del vero" (anzichè "corromper quasi prestigiosamente l'intendimento de' Disputanti con la falsità"); la forma materiale è contratta in entimema, anzichè distesa (questa è la caratterizzazione meno sicura); ma è la "forma essenziale" che permette di riconoscere l'"Urbanità" in quanto "fallacia" "che senza dolo malo, scherzevolmente imita la verità, ma non l'opprime: et imita la falsità in guisa, che il vero vi traspaia come per un velo: accioche da quel che si dice, velocemente tu intendi quel che si tace: et in quell'imparamento veloce (come dimostrammo) è posta la vera essenza della Metafora" (pp. 492-4). Questa serie di premesse consente al Tesauro di trarre la conseguenza della definizione dell'"ENTIMEMA URBANO", cioè della "Perfettissima Argutezza": "Cavillatione Ingegnosa, in Materia Civile: scherzevolmente persuasiva: senza intera forma di sillogismo: fondata sopra una Metafora" (p. 495). Il ritorno della metafora, tanto nella definizione conclusiva quanto nell'esame della forma sostanziale dell'argutezza, riveste una duplice funzione: saldare in unità il discorso del Tesauro, continuamente percorso da tensioni centrifughe, e consentire al trattatista di rassicurare il lettore: per costruire entimemi urbani non gli sarà necessario inoltrarsi nelle "spinosità Dialettiche; per apprendere le Maniere degli Argomenti fallaci, che scapezzar potrebbero un cervel di ferro" (p. 487), come le ultime pagine potevano far sospettare, ma gli basterà richiamare le metafore semplici e aggiungervi "un poco di Discorso" (tramite le tre operazioni di "ADDURRE", "DEDURRE" e infine "RIFLETTERE" intorno al soggetto prescelto) per "fabbricar gli Entimemi Metaforici che [...] desidera" (ib.). Segue, come di consueto, l'esemplificazione, ancora basata sulle dieci argutezze proposte ad idea.

A pagina 66, accennando ai concetti predicabili, il Tesauro dichiarava che poiché essi "consistono nell'Argutezza; e quante sone le spetie delle Argutezze, altrettante sono le spetie di tai Concetti; riverrò a quelle particolarità al fine del Capitolo Nono, dapoi che havrò favellato di ciascuna specie de' CONCETTI METAFORICI". Ogni promessa è debito, e il trattatista inserisce un Trattato de' Concetti Predicabili, et loro esempi, che apparentemente costituisce un paragrafo del precedente capitolo VIII, mancando di qualsiasi indicazione in tal senso, ma in realtà va considerato come il nono capitolo, visto che poi l'opera ricomincia dal decimo; il trattato si apre con la riproposta della definizione già avanzata: "IL CONCETTO PREDICABILE, è un'Argutia leggermente accennata dall'Ingegno Divino: leggiadramente svelata dall'Ingegno humano: et rifermata con l'autorità di alcun sacro Scrittore" (p. 501). Uno schizzo di storia della predicazione (54) precede la vera e propria trattazione, condotta per paragrafi, che riconduce i concetti predicabili all'uno o all'altro degli otto tipi di metafore e li sviluppa secondo un identico schema: proposta del "Tema", individuazione dell'"Argomento Ingenioso, ò sia Mezzo Termine con cui si prova la Tema", reperimento di una "Difficoltà" (reale o, più spesso, fittizia), "Scioglimento" ("sichè si faccia vedere, che quel passo il quale pareva tanto difficile, ò assurdo, è un'Argutezza Divina, quando sia ben inteso"), "Applicatione" (del discorso del predicatore al passo scritturale, e di questo al tema) e infine "Autorità" ("per confermar quella spiegation riflessiva, che per altro sarebbe porsa una propria ingenuità dell'Oratore, sottoposta alla invidia)" (pp. 537-539).

L'ultima pagina del Trattato de' Concetti Predicabili segna anche la fine dell'esame della causa formale dell'arguzia, iniziato col capitolo IV a p. 124 e dilatatosi fino a p. 540: il Tesauro, evidentemente ben consapevole della labirintite acuta di cui ormai è preda il lettore, provvede a fornirgli un cartello indicatore che consenta di riconoscere il territorio. E lo costruisce con un procedimento entimematico che riesce in pochissimi passaggi ad unire due punti apparentemente lontanissimi: la lode del concetto arguto introduce un accenno sui due modi di impararli, per natura e per arte; quest'ultimo, privilegiato da Aristotele, e quindi dal Tesauro, consiste nello stabilir teoremi e regole: "Ma perche i Teoremi, ò Regole Pratiche, son la Forma dell'Arte: et ogni Forma presuppone la dispositione della Materia, et la cognition del Fine à cui si indirizza la Oratione, discorreremo nel primo luogo della Causa Finale, et Materiale dell'Argutezza" (pp. 540-1), che costituisce il capitolo decimo dell'opera.

Il fine dell'arguzia è la persuasione, articolata nei tre generi del discorso ("DIMOSTRATIVO, DELIBERATIVO et GIUDICIALE", p. 541)), che possono essere "maneggiati" in tre maniere: "RATIONALMENTE, MORALMENTE et PATETICAMENTE" (p. 543). Pare riaffacciarsi, qui, la medesima articolazione che sottendeva la metafora di decezione: ma mentre là la divisione in generi del discorso era interna alla metafora "razionale", qui ciascuno di essi generi può beneficiare di questa tripartizione di modalità.

Un'altra correzione di rotta riguarda la "Materia delle Argutezze", che è inizialmente fatta coincidere con quella della retorica, cioè con la "materia civile", come si è già visto: ma l'esistenza, nello stesso Aristotele, di contraddizioni in proposito, porta il Tesauro, con uno scatto impaziente, ad estendere la giurisdizione dell'arguzia a "ogni Materia": perché tutte le arguzie possono rientrare in uno dei tre generi del discorso, perché tutte possono ricevere forma entimematica ed ornamenti oratori, perché "ancor delle cose Fische, et inanimate con certa Analogia possiam favellare, come delle cose humane" (p. 545). E prosegue: "In queste maniere, Virgilio con la medesima tromba cantò il suo Heroe, et la Zanzara. Claudiano l'Histrice, Catullo il Passero, Statio il Pappagallo, Martiale l'Ape, et la Formica: tutte materie non Civili, ma trattate come Civili. Anzi le più sottili e sterili Materie delle Scienze Didascaliche, sicome ti motteggiavi, può il Retorico Retoricamente trattare; et far fiorir le rose dal ginepraio. Qual Scienza è più sollevata di terra, che l'Astronomia? qual più sterile, che la Fisica? Pur l'una da Manilio, l'altra da Lucretio, fur vestite non pur con la Toga Oratoria; ma col Poetico Manto" (p. 545).

Su questo allargamento della giurisdizione retorica, che non mi pare sia stato messo nel giusto rilievo, e che è tanto più significativo in quanto raggiunto in polemica con l'"autore" per eccellenza, non solo del Tesauro, può ritenersi praticamente concluso il Cannocchiale Aristotelico: esso si prolunga, è vero, per altre duecento pagine, le quali però rivestono spesso le sembianze di appendici più o meno posticce, qua e là ravvivate da brani stilisticamente notevoli. Come si può vedere già nel capitolo XI, che propone diciannove Teoremi Pratici per fabricar Concetti Arguti, suddivisi in teoremi "communi à tutti gli Generi de' Concetti Arguti" (p. 548; i primi sei) e teoremi propri a ciascuno dei tre tipi di entimema arguto (cioè razionale, morale e patetico: i secondi otto), cui seguono altri di vario tipo.

Il Trattato de' Ridicoli. Cap. XII esamina la materia (che fa consistere nella deformità fisica e morale) e la forma del ridicolo, che dovrà essere "Turpitude sine dolore, MINIMEQUE NOXIA" (p. 590). Il tutto, inutile dirlo, sulla scorta di Aristotele: ed il passo iniziale del trattato può fornire un interessante e poco citato esempio dei rapporti che legano il trattatista torinese al filosofo greco: "Color che non hanno in pratica il genio del nostro Autore, han veramente creduto che il Tempo ingordo si divorò una parte del suo bel libro della Poetica; dov'egli distesamente ragionasse del Ridicolo. Peroche leggendo eglino nel primo, et nel terzo, delle Retoriche à Teodette; ch'egli avea nella sua Poetica Determinato de' Ridicoli, et delle lor differenze: Et, dall'altra parte, non leggendo eglino nella Poetica senon se alcune poche parole di quel soggetto nel secondo capitolo: fermamente cresero, che il resto si sia smarrito. Ma nel vero io trovo, che in quelle poche Parole, quel grande Ingegno ha detto ogni cosa: essendone, al modo suo consueto, venuto alla radice: ponendo in chiaro la Diffinition del Ridicolo: sopra laquale un'attento Ingegno per se medesimo filosofando, può fabricar di quell'Arte un pien volume" (p. 583).

L'escussione di quella che il Tesauero chiamerebbe la "prole" delle arguzie prosegue nel cap. XIII con il Trattato delle Inscrittioni argute, appartenenti al genere "lapidario", che "vuol'essere un Componimento mezzano tra l' Poetico, et l'Oratorio. Onde ne' Concetti richiede maggior vivezza che l'Oratoria, et minor che la Poesia: et nello stile un minor metro che la Poesia; et maggior che l'Oratoria" (p. 595). Il tutto è corredato da una ricchissima esemplificazione (pretesto per esercizi di riscrittura e di dilatazione), tratta soprattutto da iscrizioni latine dello stesso Tesauero, che si parifica, in questo modo, e almeno in questo ambito, agli auctores da lui continuamente chiamati in causa. Si ricorderà che all'inizio dell'opera il Tesauero aveva distinto tra argutezza simbolica e argutezza verbale o lapidaria, finendo, sia pure senza dichiararlo, per concentrarsi esclusivamente su quest'ultima. Il capitolo XIV propone appunto il Passaggio dalle Argutezze Verbali a quelle de' Simboli, in Figura o in Fatti: si tratta in realtà, ancora una volta, di una collezione di figure ingegnose rintracciate in avvenimenti o rappresentazioni, raggruppate nelle otto bacheche corrispondenti a ciascun tipo di metafora. Il capitolo in questione è indicato come ultimo (p. 610), nonostante ad esso ne seguano ben cinque: la contraddizione si risolve perché da qui innanzi (tranne, in parte, nel capitolo XIX), il Tesauero tratterà di quelli che egli chiama Simboli, a partire dal più arguto tra essi, l'impresa. Resta, tuttavia, la già notata difficoltà a contenere ed articolare razionalmente la materia, il che dà luogo, qui e altrove, a quella che il Tesauero chiamerebbe una decezione: il lettore è ripetutamente invitato alla lettura dell'ultimo capitolo, per poi scoprire che tale in realtà non è.

Come si accennava, la trattazione delle varie argutezze simboliche si apre con "il più Nobile, il più Heroico, il più Ingenioso et Arguto di tutti li Simboli: il qual vulgarmente chiamiamo IMPRESA" (p. 623). Né manca, a questa precedenza, una precisa giustificazione didattico-razionale, appoggiata all'auctoritas aristotelica: "Peroche questo contiene in se tutte le Perfettioni degli altri Simboli: et chiunque sapra comporre Imprese; necessariamente sapra compor Gieroglifici, Emblemi, Maschere, Trofei, et ogni altro Simbolico frutto dell'Intelletto. Così l'Autor nostro insegna di proposito à compor la sola Tragedia, come parto più eccellente della Poetica" (ibid.). La scelta del metodo da seguire è appoggiata ad una nutrita schiera di autorità: "Ho io giudicato, Amico Lettore, non potertisi in altro modo insegnar quest'Arte, senon proponendoti la IDEA DELLA PERFETTISIMA IMPRESA [...]. Così Platone insegnò la sua Republica per Idea: così Cicerone il suo Oratore: et così l'Autor nostro, la sua Tragedia" (p. 624). Si tratta quindi, dopo una breve rassegna della produzione critica e la consueta ricerca (para)etimologica, di individuare l'impresa che "abbia ottenuto applauso maggiore" (p. 631: è quella di Luigi XII recante un'istrice che scaglia le sue spine con il motto Eminus et cominus) per poter da essa "investigar la Diffinitione della Perfettissima Idea" (p. 634) (55). Il Tesauero articola la propria ricerca in trentuno brevi tesi, al termine delle quali può fornire la "Diffinitione della Perfettissima Impresa": essa consiste in "un'Argutezza in Fatto; fondata in Metafora di Proportione, per forma di Argomento Poetico di Simiglianza: significante un

pensiero Particolare, et Heroico: per mezzo di una Figura Reale, Nobile, Unica, Bella: Naturale, ma Mirabile: Nuova, ma Conoscibile: Facile à rappresentarsi, et proportionata allo Scuto. Con Proprietà Apparente, Attuosa, et Singolare: accennata con un Motto Acuto, Brieve, Contraposto, Equivoco; et di Classico Poeta Latino: onde l'Impresa sia Ingeniosa, et appropriata; ma Popolare, et Condecete alle Persone, et al Suggetto"; invece, ridotta alla "nuda et simplice Essenza", "l'Impresa è un'Argutezza: significante un Concetto Heroico, per mezzo di alcuna Simbolica Figura" (p. 684). Con questa pietra di paragone il Tesauro misura tutte le imprese più note, compresa quella di Luigi XII, e in tutte trova qualche difetto: né potrebbe essere altrimenti, perché non è "hopera humana l'accoppiar tutte le Perfettioni preaccennate in una Impresa", così che il Tesauro applica a questo parto dell'ingegno ciò che Cicerone disse dell'eloquenza: "che se non puoi conseguir la Perfetta Idea, ti sforzi di seguirla più di vicino: et se tutte le Perfettioni adunar non puoi; ne aduni il maggior numero, che tu potrai" (pp. 692-3).

In conclusione, il Tesauro sembra voler ancora sottolineare la diversità di questa appendice dedicata alle imprese dal resto del Cannocchiale Aristotelico, facendosi rimproverare dagli "sciocconi" di non aver fornito una raccolta di simboli e di motti: la risposta è che "noi qui abbiamo intrapreso d'insegnar la Forma; non di somministrar la Materia delle Imprese" (p. 693), per la quale rimanda comunque al capitolo sulla causa efficiente, là dove tratta dell'esercizio e in particolar modo dell'indice categorico.

La trattazione dell'emblema, eccedente rispetto al piano originario e affidata al capitolo XVI, è giustificata col fatto che "dopo l'Impresa niun Simbolo è più gradito nelle Academie, dell'EMBLEMA: anzi, apresso al Popolo, negli Apparati festivi, ne' fregi delle Sale, negli ornamenti degli Archi, et in mille altre pubbliche apparenze, gli Emblemi ricevono maggiori applausi che le Imprese, lequali parlano solamente con gli 'ngegnosi, di pensieri singolari, e privati; et perciò difficili à penetrare" (ib.). Il Tesauro fornisce innanzitutto la definizione di emblema: "Un Simbolo Popolare: composto di Figura e Parole, significante per modo di Argomento, alcun Documento appartenente alla vita humana; et perciò, esposto per fregio, et ornamento ne' Quadri, nelle Sale, negli Apparati, nelle Academie; overo impresso ne' libri con Imagini e spiegationi per publico insegnamento del Popolo" (p. 694) (56) e ne segnala la differenza rispetto all'impresa: essa consiste non solo nella maggior difficoltà, e conseguente aristocraticità, di quest'ultima, ma soprattutto nella necessaria interazione che in essa si verifica tra motto e figura, reciprocamente complementari nell'impresa, ridondanti l'uno rispetto all'altra nell'emblema (57). Poi procede alla dimostrazione e alla esemplificazione, per la quale ricorre abbondantemente alla propria opera, in particolare agli emblemi composti "per abbellimento del delizioso Giardino di Raconigi", che occupano le ultime pagine del trattatello.

L'opera precipita rapidamente - nonchè stancamente - verso la conclusione, anche tipografica: i Riversi delle Medaglie ( che "sono stati gli primi Semi delle Imprese; et perciò più semplici e chiari, perche sono più popolari: passando per le mani della moltitudine nell'humano

commertio: et più volte spargendosi al Popolo nelle communi allegrezze, nelle strene, et ne' pubblici e privati Donativi" (p. 729) sono sbrigati in due paginette; ed il capitolo XVIII (Diffinitione, et essenza di tutti gli altri Simboli in Fatto) affastella insieme elementi nuovi (come la definizione di "cenno", "ballo", "giochi equestri", "mascherate", "tragedie" - "son Metafore rappresentanti Attioni Eroiche con Habito, e Voce, e Gesto, et Harmonia" (p. 732) -, "comedia", "pittura e scultura", "apparati e machine teatrali", "gieroglifico", "arme gentilesca", "trofei", "insegne di honore", "figure iconiche") ed altri già trattati, anche ampiamente (riversi, emblemi, imprese), riconducendoli di nuovo tutti sotto il genere comune del simbolo, che "è una Metafora significante un Concetto, per mezzo di alcuna Figura Apparente" (p. 731).

Infine, l'ultimo capitolo propone una serie di Inseri Varii et Ingegnosi di tutte le Specie Simboliche fra loro: et dell'Arte LAPIDARIA con la SIMBOLICA, esemplificati con variazioni sulla favola di Ganimede.

Il Chiudimento dell'Opera è affidato ad una delle migliori pagine tesauriane, che varrebbe la pena di riprodurre per intero, se ovvie ragioni di spazio e di opportunità non consigliassero di limitarsi alle ultime righe, dalle quali meglio emerge, tra l'altro, quel ritratto di sorridente modestia e bonomia che ha ottimamente messo in luce il Raimondi (58):

Dirai tu pertanto, questo mio Trattato de' Simboli, essere il vero Simbolo della Temerità; peroche tratta de' Concetti 'ngeniosi con poco ingegno; & delle Acutezze senza niuno acume: insegna à ben parlare, & è mal parlante: scopre col Cannocchiale Aristotelico le Macchie delle Imprese, & è tutto Macchia: talche, se tu volessi fabricare una Impresa sopra questo Libro, potrestù pingere apunto un Libro aperto, che ad altri insegna quel ch'ei non sà. Ma s'egli è vero quel che Plinio il Vecchio per testimonianza del Nipote, solea dire: Niun Libro esser tanto sciocco, ilqual non habbia qualche cosa Ottima, che vaglia la fatica di leggerlo tutto: & se è vero il detto del nostro Autore: FINIS HABET RATIONEM OPTIMI: chi harà pazienza di legger tutto questo Volume; sicuramente una cosa Ottima, & piacevolissima ci troverà: cioè, I L F I N E.

Segue, come si è già accennato, l'Indice delle materie contenute in questo Volume, per ordine Alfabetico.

NOTE:

1) Steso sullo spirare del secolo (la data apposta in calce rimanda al 1898) e letto il 18 giugno 1899 all'Accademia Pontaniana, il saggio fu poi incluso nei Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana, Laterza, Bari 1909; cito dalla seconda edizione riveduta, del 1923, pp. 311-48. L'affermazione a testo si trova a p. 321.

2) Idem, pp. 340-2.

3) Benedetto CROCE, Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia, terza edizione riveduta, Laterza, Bari 1908.

- 4) IDEM, Storia della età barocca in Italia. Pensiero - Poesia e letteratura - Vita morale, Laterza, Bari 1929: "il Cannocchiale Aristotelico, che, oltre a molti particolari notevoli, è già importante per questo tentativo di un organo della conoscenza rettorica o poetica, per questo abbozzo o idea o anche soltanto simbolo di quella che sarebbe diventata un giorno l'estetica" (p. 188; corsivo mio). La citazione a testo a p. 189.
- 5) Spicca l'assenza dell'opera nel volume dedicato al Seicento della seconda edizione della Storia letteraria d'Italia, Vallardi, Milano 1929, affidato ad Antonio BELLONI, che pure trova il modo di dedicare qualche riga e un paio di pagine rispettivamente al Tesoro drammaturgo e allo storico. Prova in più che l'edizione non è "completamente rifatta" (come recita il frontespizio) rispetto alla precedente del 1899, sempre del Belloni.
- 6) Ciro TRABALZA, La critica letteraria nel Rinascimento (sec. XV - XVI - XVII), in AA. VV., Storia dei generi letterari italiani, Vallardi, Milano 1915, pp. 299-303.
- 7) G. A. CESAREO, Storia delle teorie estetiche in Italia dal Medioevo ai nostri giorni ad uso delle scuole medie superiori, Zanichelli, Bologna 1924. Compare già qui, riferita al Peregrini (p. 39), all'Orsi e al Muratori (p. 40), la qualifica di moderati, riproposta con dovizia di argomentazioni da Franco CROCE, I critici moderato-barocchi, in "Rassegna della letteratura italiana", LIX, 3-4 (lug.-dic. 1955), pp. 414-39; LX, 2 (apr.-giu. 1956), pp. 284-98 e 3-4 (lug.-dic. 1956), pp. 438-70 (poi, col titolo La critica dei barocchi moderati, in Tre momenti del barocco letterario italiano, Sansoni, Firenze 1966, pp. 93-219).
- 8) Francesco FLORA, Storia della letteratura italiana, nuova edizione riveduta ed ampliata. Vol. III. Il Cinquecento (parte seconda). Il Seicento. Il Settecento, Mondadori, Milano 1956 (I ed. 1940), p. 203.
- 9) Giulio MARZOT, L'ingegno e il genio del Seicento, La nuova Italia, Firenze 1944, p. 38.
- 10) S. L. BETHELL, Gracian, Tesoro and the Nature of Metaphysical Wit, "Northern Miscellany of Literary Criticism", aut. 1953, pp. 19-40; Joseph Anthony MAZZEO, Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondance, "Journal of the History of Ideas", XIV, 2 (apr. 1953), pp. 221-34; p. Giovanni POZZI, Note prelusive allo stile del Cannocchiale Aristotelico, "Paragone", IV 46 (ott. 1953), pp. 25-39; Lidia MENAPACE BRISCA, L'arguta et ingegnosa elocutione. Appunti per una lettura del "Cannocchiale Aristotelico", "Aevum", XXVIII 1 (gen.-feb. 1954), pp. 45-60 (gli ultimi due tanto più rimarchevoli in quanto, a mia conoscenza, sono i primi contributi dedicati interamente ed esclusivamente al Cannocchiale Aristotelico).
- 11) POZZI, Note prelusive cit., p. 26.
- 12) Gianfranco CONTINI, Come lavorava l'Ariosto, in Esercizi di lettura, Le Monnier, Firenze 1947, pp. 309-321, alla p. 321.
- 13) Tra le numerose testimonianze a disposizione, citerei almeno gli atti di due congressi, importanti sia in sé sia in quanto pungenti stimoli ad ulteriori approfondimenti: Retorica e Barocco. Atti del terzo Congresso internazionale di studi umanistici, Venezia 15-18 giugno 1954, a c. di Enrico CASTELLI, Bocca, Roma 1955 e ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE PER GLI STUDI DI LINGUA E LETTERATURA ITALIANA, La critica stilistica e il barocco letterario. Atti del secondo Congresso internazionale di studi italiani, Le Monnier, Firenze 1956.
- 14) Franco CROCE, Le poetiche del barocco in Italia, in AA. VV., Momenti e problemi di storia dell'estetica, Marzorati, Milano 1959, I, pp. 547-75; IDEM, Critica e trattatistica del

barocco, in AA. VV., Storia della letteratura italiana. V. Il Seicento, Garzanti, Milano 1967, pp. 473-518; Mario COSTANZO, Il Tesoro o dell'ingannevole meraviglia, in Dallo Scaligero al Quadrio, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1961, pp. 67-100 (poi in Critica e poetica del primo Seicento. III. Studi del Novecento sulle poetiche del barocco (1899-1944)). Alessandro Donati, Emanuele Tesoro, Bulzoni, Roma 1971, pp. 89-112; Carmine JANNACO, Tradizione e rinnovamento nelle poetiche dell'età barocca, "Convivium", XXVII, 6 (nov.-dic. 1956), pp. 658-72, IDEM (con la collaborazione di Martino CAPUCCI), Il Seicento, in AA. VV., Storia letteraria d'Italia, Vallardi, Milano 1966 (seconda edizione riveduta; la prima è del 1963), pp. 48-51.

15) Fornisco l'elenco, cronologicamente ordinato, delle pubblicazioni di Ezio Raimondi sul Tesoro: Un esercizio petrarchesco di Emanuele Tesoro (letto come comunicazione al secondo Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana su La critica stilistica e il barocco letterario - 1955 - e non apparso negli atti); Aspetti del grottesco barocco: dal Tesoro al Frugoni, "Convivium", XXVI, 3 (mag.-giu. 1958), pp. 261-79; Ingegno e metafora nella poetica del Tesoro "Il Verri", II, 2 (ago. 1958), pp. 53-75; Grammatica e retorica nel pensiero del Tesoro, "Lingua nostra", XIX, 2 (1958), pp. 34-9: tutti questi studi furono raccolti nel volume Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano, Olschki, Firenze 1961, che comprende anche Una data da interpretare (a proposito del Cannocchiale Aristotelico); Trattatisti e narratori italiani del Seicento, a cura di Ezio Raimondi, Ricciardi, Milano-Napoli 1960; Anatomie secentesche, Nistri-Lischi, Pisa 1966, che contiene l'Introduzione al citato Trattatisti e narratori ... e Avventure del mercato editoriale (Note sulla trasmissione a stampa di testi secenteschi). Infine, nel 1982 il Raimondi ha procurato una ristampa di Letteratura barocca cit. preceduta da una succosa e importante Introduzione 1981. Dalla metafora alla teoria della letteratura (pp. V-LXXV). La copiosa bibliografia va integrata con A. BATTISTINI - E. RAIMONDI, Retoriche e poetiche dominanti, in AA. VV., Letteratura. III. Le forme del testo. I. Teoria e prosa, Einaudi, Torino 1984, pp. 5-339.

16) Che ebbe, tra l'altro, il merito di stimolare le ricerche sulla prima edizione dell'opera, risalente al 1654: di essa si era persa qualsiasi traccia, tanto che lo stesso Raimondi era incline a ritenere "spuria" (Trattatisti e narratori cit., p. 7) la notizia che ne tramandava l'esistenza, fino a che nel 1962 il Cope annunciò di averne una copia nella propria collezione (Jackson I. COPE, The 1654 Edition of Emmanuele Tesoro's Il Cannocchiale Aristotelico, "Italica", XXXIX 4 (dec. 1962), pp. 273-5). Per una conferma dell'esistenza di tale edizione e per un utile, anche se non sempre condivisibile, status quaestionis, si veda Pasquale TUSCANO, Appunti sulle prime stampe del "Cannocchiale Aristotelico" di Emanuele Tesoro, "Giornale storico della letteratura italiana", CLIV, 488 (4° trim. 1977), pp. 562-72. Non mi pare, tuttavia, che l'edizione sia tanto rara da giustificare i dubbi che ha suscitato, visto che essa è facilmente reperibile, oltre che alla Nazionale di Parigi (segnatura Z. 519), in due notissime biblioteche milanesi, l'Ambrosiana (segnatura M. 7687) e la Trivulziana (C. 387).

17) JANNACO, Tradizione e rinnovamento cit., p. 658.

18) Giuseppe CONTE, La metafora barocca. Studio sulle poetiche del Seicento, Milano, Mursia 1972.

19) JANNACO, Tradizione e rinnovamento cit., p. 661 ; MENAPACE BRISCA, L'arguta et ingegnosa cit. ; COSTANZO, Dallo Scaligero al Quadrio, cit.; MONTANO, L'estetica del Rinascimento e del Barocco, Napoli 1962; MAZZEO, Metaphysical Poetry cit. (sul quale si vedano le osservazioni di RAIMONDI, Letteratura barocca, cit., p. 8n. e di Eugenio DONATO, Tesoro's poetics: Trough a Looking-glass, "Moderne Language Notes", LXXVIII 1 (jan. 1963), pp. 15-30 a p. 25n..



20) CONTE, La metafora barocca, cit., p. 155.

21) RAIMONDI, Letteratura barocca, cit., p. LXXII; per la posizione precedente si vadano in particolare le pp. 21-2.

22) Robert E. PROCTOR, Emanuele Tesauro: a Theory of the Conceit, "Moderne Language Notes", LXXXVIII (1973), pp. 68-94; Dante DELLA TERZA, Le metafore del Tesauro, in AA. VV., Simbolo, metafora, allegoria. Atti del IV Convegno italo-tedesco, Bressanone 1976, a cura di Gianfranco FOLENA, Liviana, Padova 1980, pp. 175-89; Antonio DANIELE, La nascita della metafora barocca, in AA. VV., Simbolo, metafora, allegoria, cit., pp. 157-73; Mario ZANARDI, La metafora e la sua dinamica di significazione nel "Cannocchiale Aristotelico" di Emanuele Tesauro, "Giornale storico della letteratura italiana", CLVII, 499 (1980), pp. 321-68.

23) TUSCANO, Appunti sulle prime stampe cit., p. 572.

24) Emanuele TESAURO, Il Cannocchiale Aristotelico. Ristampa in facsimile dell'edizione torinese del 1670, con introduzione e a cura di August BUCK, Gehlen, Bad Homburg v.d.H., Berlin-Zurich 1968.

25) Ad essa sta ora attendendo Salvatore Nigro; non si hanno più notizie, invece, dell'edizione annunciata, ormai parecchi anni or sono, in un catalogo dell'editore Longo di Ravenna per le cure di Mario Scotti.

26) TUSCANO, Appunti sulle prime stampe cit.; a proposito dell'edizione del 1674 il RAIMONDI, Anatomie secentesche, cit., p. 106, ne sostiene la totale dipendenza dalla veneziana (Baglioni) del 1663 e dalla romana (Halle) dell'anno successivo.

27) PROCTOR, Emanuele Tesauro: a Theory cit., 72n.; DELLA TERZA, Le metafore del Tesauro, cit., pp. 185 e 186.

28) RAIMONDI, Una data da interpretare, in Letteratura barocca, cit., pp. 51-76; EMANUELE TESAURO, Idea delle perfette imprese esaminata secondo gli principii di Aristotele. Testo inedito a cura di Maria Luisa DOGLIO, Olschki, Firenze 1970; Mario ZANARDI, Sulla genesi del "Cannocchiale Aristotelico" di Emanuele Tesauro, "Studi secenteschi", XXIII (1982), pp. 3-61 (dove si propone come "nucleo fondamentale" e cronologicamente primo del Cannocchiale Aristotelico un perduto trattato latino sull'arguzia di cui ci parla il Tesauro stesso (p. 11).

29) RAIMONDI, Letteratura barocca, cit., p. 72.

30) CROCE, Tre momenti cit., pp. 151-4n..

31) RAIMONDI, Letteratura barocca, cit., p. XLVIII; e vedi anche CONTE, La metafora barocca, cit., p. 57.

32) Vedi, da ultimo, Umberto ECO, Metafora, in Enciclopedia, Einaudi, Torino 1977-84 (ora, col titolo Metafora e semiosi, in Semiotica e filosofia del linguaggio, Einaudi, Torino 1986, pp. 141-198 - da cui cito), che però parla, prudentemente, di "tendenza a chiamar metafora ogni tropo e ogni figura". p. 168).

33) Come denuncia anche RAIMONDI, Letteratura barocca, cit., p. VIII: "Così, spostando in secondo piano la questione concomitante del gusto barocco e manieristico, che troppo spesso si trasforma in un principio interpretativo insidiosamente preconstituito, la summa retorica del collega italiano di Gracian viene restituita, come vuole anche la sua lucida Filosofia morale, a un'antropologia della cultura" (corsivo mio).

34) Lo sospettava già trent'anni fa P. GIOVANNI DA LOCARNO, o. f. m. Cap. [Giovanni Pozzi], Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento esemplificata sul p. Emmanuele Orchi, Institutum Historicum Ord. Fr. Min. Cap., Romae 1954, pp. 3-4.

35) CONTE, La metafora barocca, cit., pp. 143-159.

36) PROCTOR, Emanuele Tesauro: a Theory cit.

37) COSTANZO, Critica e poetica cit., p. 105.

38) Qualche esempio: Aristotele compare una sola volta ("conobbe le Imprese Archetipe, e ne diede gli Esempi"), dopo le voci Asprezze, Argutezza, Armi, Arte; Marino, che secondo i miei spogli beneficia di quindici citazioni (pp. 173, 243, 245, 246-7, 255, 272, 295, 288, 307, 313, 314, 360, 366, 406, 412) è ricordato due sole volte (pp. 243, 247); l'eliminazione di Dante è compensata da voci quali Anatome sottile fatta dall'Autore di una Inscrittione, che pare semplice a' Baldanzosi Ingegni; e così via.

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 | PATRITIO TORINESE. | Quinta Impressione. IN TORINO, M.DC.LXX. | Per Bartolomeo Zavatta. Titolo a parte, riconduco all'uso moderno l'alternanza u - v, gli accenti, gli apostrofi (ma non le apocopi) e la divisione delle parole; trascrivo con e sia et sia la assai più rara nota tironiana. con -zi- o -ci- (a seconda dei casi) i nessi -ti-, -tti-, -ci- ed elimino le h etimologiche. Riproduco invece fedelmente (tranne che nell'Indice, quando ciò va a scapito della chiarezza) la varietà di caratteri tipografici della stampa, cui il Tesauro pare aver affidato il raggiungimento di particolari effetti visivi (cfr. G. POZZI, La parola dipinta, Adelphi, Milano 1981, p. 157)

39) Emanuele TESAURO, Idea delle perfette imprese, cit. p. 6.

Resta tuttavia da spiegare il motivo per cui i riferimenti all'impresa si infittiscono nel secondo capitolo, visto che da un confronto con l'Idea delle perfette imprese non emergono parentele tra quelle pagine ed una qualche parte dell'opera giovanile.

40) Si apre qui una parentesi sul confronto tra "ingegno" e "prudenza" per la quale rimando a RAIMONDI, Letteratura barocca, cit., pp. 4-5.

41) Le belle pagine sulla pazzia sono esaminate da RAIMONDI, Letteratura barocca, cit., p. 6.

42) In questo modo, l'indice categorico è posto allo stesso livello gerarchico dei paragrafi precedenti, in particolare di quello dedicato alle Argutezze humane, di cui invece fa parte, costituendo, come si è visto, una modalità dell'esercizio, che è a sua volta uno dei tre mezzi a disposizione dell'uomo per costruire arguzie.

Il funzionamento dell'indice categorico è descritto da ECO, Metafora, cit., pp. 168-70.

43) L'affermazione farebbe pensare che il Tesauro limiti a questo tipo di periodo la qualifica di "figura": ma a p. 144 sostiene "che la Periodo ritonda è figurata anch'essa".

44) Tra i quali, il riconoscimento del ruolo del cursus nella prosa latina: cfr. F. DI CAPUA, Il ritmo della prosa latina nel "Cannocchiale Aristotelico" di Emanuele Tesauro, "Bollettino di filologia classica", XXXVIII, 6 (dic. 1921), pp. 96-100.

45) Con suggerimenti ortografici intorno all'uso dell'h e delle doppie: il consiglio generale è di seguire, in caso di dubbio, la scrizione latina, ma con un finale omaggio alla dissimulazione, in questo caso onesta: "Egli è vero, che se tutta la corrente del Popolo letterato, seguisse per vecchio abuso una Ortografia ripugnante alla ragion Latina [...] conforterotti à ritenerne per te la teorica; ma nella prassi concederne al Vulgo la sua consuetudine; giudicando tu à modo tuo; e scrivendo à modo altrui" (pp. 176-7).

46) Cfr. RAIMONDI, Anatomie secentesche, cit., pp. 108-9.

47) DELLA TERZA, Le metafore del Tesauro, cit., pp. 185 e 186. L'esempio era già apparso a p. 10 del trattato.

48) Che traspare in uno scatto impaziente: "Che se questa mia teorica distribuzione non ti appagasse, provati tu di ritrovarne un'altra migliore" (p. 305; corsivo mio).

49) Come ha ben visto M. ZANARDI, La metafora e la sua dinamica cit., pp. 340-2.

50) RAIMONDI, Letteratura barocca, cit., p. LX.

51) Il climax riproduce, chiaramente, quello, più volte citato, in cui si articolano la metafora e l'argutezza.

52) Alberto ASOR ROSA, Marinisti, prosatori e teorici del barocco, in AA. VV., La letteratura italiana. Storia e testi. Il Seicento, I, pp. 476-81, Laterza, Bari 1974.

53) Le "diece Argutezze, che ti hò proposto per Idea" (p. 490) divengono "undici Argutezze ideali" alla pagina successiva per tornare "diece Idee" a p. 498. L'oscillazione è dovuta al fatto che il terzo degli esempi proposti raccoglie in realtà due argutezze ciceroniane contro Verre (p. 488), la seconda delle quali viene lasciata cadere dal Tesauro nella finale ripartizione di esse in "adduttive", "deduttive" e "riflessive" (p. 499).

54) Usato per primo dal Croce, La prosa oratoria e didascalica, in Storia della età barocca cit., pp. 427-44, ma sulla validità del quale avanza dubbi il POZZI, Saggio sullo stile dell'oratoria cit., pp. 163-78.

55) Il brano citato, assieme ad altri argomenti, è usato da M. A. RIGONI per sostenere la presenza di elementi neoplatonici nel pensiero del Tesauro (Il Cannocchiale e l'Idea, "Comunità", XXXII, 179 (apr. 1978), pp. 337-52; v. anche Tesauro, Emanuele, in Dizionario critico della letteratura italiana, diretto da V. BRANCA, U.T.E.T., Torino 1986, IV, pp. 290-7). Tuttavia, lo Zanardi parla di "derivazione aristotelica e non platonica" della nozione tesauriana di "idea" (Metafora e gioco nel "Cannocchiale Aristotelico" di Emanuele Tesauro, "Studi secenteschi", XXVI (1985), pp. 25-99, a p. 72n.); e, in effetti, subito dopo il metodo investigativo ridiviene ortodossamente aristotelico, deduttivo-induttivo: "Laonde, si come il nostro Autore dalle Perfezioni dell'Edippo di Sofocle, investigò la Diffinitione della Tragedia Ideale: et dalla Diffinitione ritornò con un regresso Dimostrativo, à discoprir le imperfezioni del medesimo Edippo: così noi ci serviremo delle prerogative di questa Impresa, per investigar la Diffinitione della Perfettissima Idea: riserbandoci di ritornarne all'ultimo, con la luce del discorso à riconoscere, se in lei si ritrovi alcun difetto" (p. 634). La frase immediatamente successiva fornisce la spiegazione dell'impresa che adorna il frontespizio dell'opera (per la quale vedi RIGONI, Il Cannocchiale e l'idea, cit.): "Ilche sarà (come dicemmo) col CANNOCCHIAL di ARISTOTELE, trovar le macchie nel Sole" (ib.).

56) "Dove per Popolare, et per Popolo, - aggiunge con precisazione da non dimenticare - tu non devi 'ntendere la ignara Plebe: ma quegli mezzani ingegni, che pure intendono il Latino, et delle lettere humane sono mediocremente infarinati" (p. 694).

57) Il Tesauro elenca altre differenze, meno essenziali: il motto dell'impresa va preferibilmente ricavato dagli auctores, quello dell'emblema dev'essere originale; la figura dell'emblema non soggiace alle restrizioni di verità, naturalità ed unità che regolano quella dell'impresa. In simile materia, è d'obbligo il rinvio a Mario PRAZ, Studi sul concettismo, Sansoni, Firenze 1946 (in particolare il primo capitolo).

58) RAIMONDI, Letteratura barocca, cit., pp. 24-32 e passim.