

CONTRO LA METAFORA. ANTITESI E METAFORA NELLA PRASSI E NELLA TEORIA LETTERARIA DEL SEICENTO¹

La definitiva abilitazione del Seicento letterario a oggetto di studio (se non di approvazione) avvenne, come è noto, sotto l'alto patrocinio di Benedetto Croce: ma il padrino era esigente e costrinse il protetto sotto le forche caudine di una doppia progressiva limitazione le cui conseguenze si sono protratte a lungo: cioè la tendenziale identificazione della letteratura secentesca col secentismo, o marinismo o concettismo che dir si voglia (essendo le rare eccezioni qualificate comunque per via oppositiva anziché per dignità propria), e quella, solo apparentemente tecnica, tra secentismo e ricorso alla metafora, per lo più astrusa. E se gli studi successivi hanno provveduto a restituire un panorama ben più variegato del secolo, mostrando la diversità ed anche la discordanza delle voci che lo percorrono, non pare invece che la seconda equivalenza sia stata messa in discussione con la medesima forza, o almeno con la medesima efficacia. Già il Pozzi quasi quarant'anni fa dubitava "della capacità definitoria [il secentismo è quel fenomeno letterario contrassegnato dalla ricerca di metafore] e della fertilità potenziale di tale contrassegno"², ma ai rari dissenzienti veniva opposta, accanto alla ricchezza elocutoria dei testi, l'antichità e l'autorità della definizione ("stil metaforuto" è sintagma citato dallo Stigliani come di conio mariniano³) e, a sigillo definitivo della preponderanza dell'uso, l'ampia giustificazione teorica che della metafora viene fornita nel *Cannocchiale aristotelico* del Tesauro.

Proprio dal trattato di retorica più importante e rappresentativo del Seicento conviene allora partire, per avanzare subito il dubbio che ad esso siano state spesso applicate delle lenti polarizzanti, che ne hanno lasciato passare un'immagine forse non deformata ma certo univoca; poiché in realtà le pagine tesauriane denunciano uno stato di cose assai meno rassicurante di quello passato in giudicato, già a partire dalla concezione di metafora che ivi si espone, e che è quantomeno azzardato sovrapporre senza aggiustamenti, come pure si tende a fare, alla nostra. Infatti, come è noto, il Tesauro opera innanzitutto un notevole allargamento della giurisdizione della metafora, i cui confini egli porta a far coincidere pressoché *tout court* con quelli delle figure ingegnose (vale a dire di una delle tre classi - le altre due sono le figure armoniche e

¹ Desidero ringraziare Claudio Scarpati, il cui liberale dissenso mi ha stimolato ad approfondire e chiarire alcuni snodi essenziali della ricerca.

² P. GIOVANNI DA LOCARNO, o. f. m. Cap. [Giovanni Pozzi], *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra esemplificata sul p. Emmanuele Orchi*, Institutum Historicum Ord. Fr. Min. Cap., Romae 1954, p. 3.

³ Giambattista MARINO, *Epistolario seguito da lettere di altri autori del Seicento*, a c. di Angelo BORZELLI e Fausto NICOLINI, Laterza, Bari 1911-1912, II, pp. 271 e 345.

quelle patetiche - che articolano l'intero campo retorico), prodotto dell'intelletto⁴. Così, la metafora di cui si cantano le lodi in un citatissimo passo⁵, comprende in realtà tutte le figure "*dianoeas*, o sia sententia", cioè quelle che consistono "nella significatione ingegnosa, come il Traslato"⁶. Esse comprendono otto specie, cui l'applicazione del genere metafora può essere ora da noi accettata solo a prezzo di una notevole dilatazione del significato attualmente attribuito al termine, come risulta con chiarezza già dal semplice elenco: metafora di proporzione, di attribuzione, di equivoco, di ipotiposi, di iperbole, di laconismo, di opposizione, di decezione⁷.

A questa concezione estensiva della metafora (metafora=figure ingegnose) si affianca e oppone l'assegnazione ai primi due tipi (di proporzione e di attribuzione) di un particolare statuto, come se esse fossero più metafore delle altre: e in un certo senso è proprio così, poiché la definizione di metafora come "parola pellegrina, velocemente significante un oggetto per mezzo di un altro"⁸ si adatta alle altre sei categorie solo a prezzo di contorsioni intellettualistiche, come si può facilmente verificare recensendo gli otto esempi riportati dal Tesauro a p. 298⁹. Non a caso, del resto, metafora di proporzione e metafora di attribuzione coincidono rispettivamente la prima con i trasferimenti da specie a genere e da genere a specie, la seconda con quelli da specie a specie e per analogia, cioè con i quattro tipi di metafora espressamente individuati da Aristotele¹⁰. Tuttavia, nemmeno in questa accezione più ristretta la metafora del trattatista torinese coincide con la nostra, invadendo essa (e, prima ancora, quella di Aristotele) anche l'ambito attualmente assegnato alla metonimia e alla sineddoche: sicché, in ultima analisi, il significato

⁴ Emanuele TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico o sia Idea della arguta et ingegnosa elocutione ...*, Zavatta, Torino 1670, p. 124 (d'ora in poi TESAURO, *Cannocchiale*). A dire il vero, l'ambito delle "figure ingegnose" comprende anche le "parole proprie" ("*quelle*" che "*nella età migliore da' migliori componitori, a significar gli obbietti, comunemente si adoprano*": pp. 247-8) e quelle "pellegrine", che "*significano veramente gli obietti senza velo di Metafore [...] ma non senza grazia di Novità*" (p. 249) e che si distinguono in "PRISCHE, FORESTIERE, DERIVATE, MUTATE, COMPOSITE e FINTE" (p. 250). Tuttavia, l'evidente impossibilità di ascrivere questi elementi al settore delle figure vere e proprie fa sì che il Tesauro stesso le trascuri quando, riepilogando il "SOMMO GENERE di tutte le *Figure Ingenio- se*" dichiara che esso si articola senza residui nelle otto specie di metafore (p. 300).

⁵ TESAURO, *Cannocchiale*, p. 266.

⁶ *Ibid.*, p. 235.

⁷ *Ibid.*, pp. 281-98.

⁸ *Ibid.*, p. 302.

⁹ Li trascivo per comodità del lettore: "Metafora: 1. Di simiglianza: *homo quadratus*; 2. Di attribuzione: *regnat gladius*; 3. Di equivoco: *ius Verrinum, malum*; 4. Di ipotiposi: *pontem indignatus Araxes*; 5. Di iperbole: *instar montis equum*; 6. Di laconismo: *Carpathii leporem*; 7. Di opposizione: *mens amens*; 8. Di decezione: *vale apud Orcum*" (TESAURO, *Cannocchiale*, p. 298).

¹⁰ Pierantonio FRARE, *Il "Cannocchiale aristotelico": da retorica della letteratura a letteratura della retorica*, "Studi secenteschi", XXXII (1991), pp. 33-63, alle pp. 38-9.

contemporaneo di metafora viene a sovrapporsi a quello che le assegna il Tesauro solo nel caso della metafora di proporzione¹¹.

Come se lo spostamento di significato subito dal termine non fosse sufficientemente rilevante, il *Cannocchiale aristotelico* complica ancor più la non facile vita dell'esegeta suggerendo a più riprese una identificazione tra Metafora e argutezza¹². Occorre resistere a questa sirena ammaliante e perditrice e tenersi ben fermi all'albero maestro della tripartizione, che il Tesauro enuncia in apertura e ribadisce poi più volte, in 1. "METAFORA SEMPLICE, che quasi non eccede la sfera della prima Operazion dell'Intelletto", 2. "PROPOSIZION METAFORICA: la quale altro non è, che una Metafora continuata; ascendente alla seconda Regione dell'Intelletto" e 3. "ARGOMENTO METAFORICO, il qual è la vera, e nobilissima Arguzia; trascendente alla terza region dell'intelletto; suprema gloria delle composizioni ingegnose"¹³: nonostante le innegabili oscillazioni che venano il trattato, resta indubbio che solo l'"argomento metaforico" raggiunge la vetta dell'arguzia e con essa si identifica.

Invece, per motivi che qui sarebbe troppo lungo ed anche inutile elencare, accade di solito che l'interprete moderno sorvoli, più o meno intenzionalmente, sui cambiamenti semantici subiti dal termine metafora ed applichi al significante usato dal Tesauro il significato attuale. Insomma, il fenomeno storico riscontrato dallo Genette di una restrizione del campo della retorica, attraverso una sineddoche particolarizzante, alla sola metafora, trova riscontro speculare in un procedimento che allarga - tesaurianamente - la metafora a tutte le figure ingegnose e la fa infine coincidere con l'arguzia. Niente di male se ciò significasse un consapevole recupero del significato secentesco, o almeno tesauriano, del termine: ma il fatto è che, quando poi si rileggono i testi con una chiave metaforica che si è trasformata in un informe *passepartout*, si corre il doppio inevitabile rischio di individuare metafore dappertutto e di annegarne la specificità rispetto alla lirica del Seicento in un indistinto *mare magnum* retorico. Sorge così il sospetto che l'etichetta di cui si parlava inizialmente si sia potuta finora applicare e sostenere proprio previa dilatazione del significato attualmente attribuito al termine: per metafora non si intende più solo quel "processo linguistico espressivo, e figura della retorica tradizionale, basato su una similitudine sottintesa, ossia su un rapporto analogico, per cui un

¹¹ D'ora in avanti, con "metafora" segnalo la figura modernamente intesa, mentre ricorrerò alla maiuscola ("Metafora") per indicare la concezione tesauriana, che ne estende la giurisdizione a tutte le figure ingegnose.

¹² Si vedano su questo argomento Giuseppe CONTE, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Mursia, Milano 1972 e FRARE, *Il "Cannocchiale aristotelico" ...*, cit., pp. 42-3.

¹³ TESAURO, *Cannocchiale*, p. 279.

vocabolo o una locuzione sono usati per esprimere un concetto diverso da quello che normalmente esprimono"¹⁴, ma tutto l'insieme dei fatti retorici sopra elencati, cioè le figure ingegnose e l'arguzia¹⁵.

Resi edotti dalle esperienze precedenti, traversiamo dunque la fossa dell'indistinto tenendoci saldamente alle differenze proposte, in particolare a quella tra metafora e argutezza: infatti quest'ultima, che costituisce l'oggetto del desiderio di poeti e trattatisti del Seicento, non coincide certamente, come ora vedremo meglio esaminandone la trattazione fornita dal Tesauro, con la metafora (e nemmeno con la Metafora, anche se di questa si possa servire per ottenerla¹⁶).

Punto d'arrivo ed anche compendio della ricerca, iniziata un centinaio d'anni prima, "sulla portata e sui limiti di una eventuale dimensione argomentativa" del linguaggio poetico¹⁷, il Tesauro sancisce che l'arguzia deriva dall'argomento¹⁸ e la identifica con l'entimema urbano di *Retorica* III 10, cioè del capitolo che a suo dire Aristotele "espressamente compose de' Motti Arguti, che chiamò *ASTEIA*: cioè, *Urbanitates*"¹⁹. Lì il filosofo greco, a dire il vero, dichiara, in un passo citato anche dal Peregrini²⁰, che per "ottenere le espressioni spiritose e di successo" "bisogna dunque mirare a queste tre cose: alla metafora, all'antitesi e al vigore"²¹.

Confortati dall'enfasi assegnata alla trattazione della Metafora - circa un terzo dell'intero trattato - e da asserzioni sparse ma importanti - "conchiudo l'ENTIMEMA URBANO, essere *una Cavillazione ingegnosa*,

¹⁴ *Vocabolario della lingua italiana*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1986ss.

¹⁵ Posso citare, ad esempio di una tendenza ben diffusa, una nota storia e antologia della letteratura italiana, che nel paragrafo dedicato alla metafora analizza *Adone* VII 37 (l'ottava dell'usignolo): cioè appunto un brano nel quale si può parlare di metafore solo in senso tesauriano, poiché esse, se ci sono, risultano inestricabilmente intrecciate a iperboli, perifrasi, sineddoci, metonimie e la cui arguzia deriva più dall'antitesi impostata nel primo distico che dall'invenzione propriamente metaforica (Alberto ASOR ROSA, *Seicento. La nuova scienza e la crisi del barocco*. II. I, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, Laterza, Bari 1974, pp. 393-4).

¹⁶ "Conchiudo l'ENTIMEMA URBANO, essere *una Cavillazione ingegnosa*, in *Materia civile: scherzevolmente persuasiva: senza intera forma di Sillogismo: fondata sopra una Metafora*" (dove metafora = figure ingegnose): TESAURO, *Cannocchiale*, p. 495.

¹⁷ Claudio SCARPATI, *Icastico e fantastico. Iacopo Mazzoni tra Tasso e Marino*, in *Dire la verità al principe*, Vita e pensiero, Milano 1987, pp. 231-69, a p. 252.

¹⁸ TESAURO, *Cannocchiale*, p. 487.

¹⁹ *Ibid.*, p. 5.

²⁰ Matteo PEREGRINI, *Delle acutezze che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*, Ferroni, Genova 1639, p. 8: "Quanto ad Aristotele, egli propose d'insegnare, onde i detti si formino *urbana*, e *probata*, trasporta il Sigonio; Graziosi, e piacenti molto, può trasferirsi in Toscana. La general cagione, che gli rende tali, dice egli, si è il far, che l'ascoltante facilmente, e subito impari molto. Soggiugne, che di questa condizione può fargli il *Traslato*, il *Contraposto*, e l'*Energia*, o vogliamo dire cosa presenzialmente in atto di operante significata".

²¹ *Rhet.* 1410a 7 e 1410b 34-5. ARISTOTELE, *Opere. 10. Retorica. Poetica*, traduzioni di Armando PLEBE e Manara VALGIMIGLI, Laterza, Bari 1988, pp. 160 e 161.

in *Materia civile; scherzevolmente persuasiva: senza intera forma di sillogismo: fondata sopra una Metafora*²² - pare ovvio concludere che della trimurti aristotelica sia sopravvissuta solo la metafora. Ostano, tuttavia, alcune considerazioni: e se la comprensione per il lettore mi induce a non insistere ulteriormente sul fatto che in tutti quei contesti "metafora" è sinonimo di "figure ingegnose", non posso tacere che il terzo ingrediente, il "vigore"²³ è caratteristica fondamentale della Metafora tesauriana, né, soprattutto, che il secondo, cioè l'antitesi viene recuperato, sotto l'etichetta della metafora di opposizione, tra le otto classi elencate dal trattatista; e il recupero avviene con un'enfasi che ho già segnalato altrove²⁴ e che non è priva di significato.

Il ricorso all'autorità del Tesoro per sancire teoricamente il primato della metafora nella poesia del Seicento desta dunque qualche perplessità, che un'ulteriore analisi non potrà, credo, che confermare. Spetta allo Scarpati il merito di aver ribadito con vigore²⁵ che la fortuna secentesca della metafora poggia sulla analogia che le viene riconosciuta con l'entimema, in quanto essa occulta una delle proprie premesse, cioè o il metaforizzato o la motivazione (o *tenor* e *ground*)²⁶: non può non sorprendere, allora, il fatto che le centinaia di Metafore profuse dal Tesoro sono nella stragrande maggioranza *in praesentia* - o perché il metaforizzato fa la propria comparsa nel cotesto immediato o perché la metafora, anziché essere inedita, ricicla un *topos* e si trasforma quindi in catacresi (o, come preferiscono i contemporanei, in parlar proprio e non più figurato²⁷). Credo che ad esemplificazione di quest'ultimo caso - e dell'annessa coscienza della

²² TESAURO, *Cannocchiale*, p. 495.

²³ Al quale ha dedicato pagine illuminanti Guido MORPURGO TAGLIABUE, *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1967, pp. 256-86.

²⁴ FRARE, *Il cannocchiale aristotelico ...*, cit., p. 50.

²⁵ Riprendendo una segnalazione di MORPURGO-TAGLIABUE, *Aristotelismo e barocco* (in AA. VV., *Retorica e barocco. Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici* [Venezia, 15-18 giugno 1954], a c. di Enrico CASTELLI, Bocca, Roma 1955, pp. 119-95; opportunamente riedito in Guido MORPURGO-TAGLIABUE, *Anatomia del Barocco*, Aesthetica, Palermo 1987, pp. 9-103); SCARPATI, *Dire la verità ...*, cit.; vedi ora *La metafora al di là del vero e del falso in Emanuele Tesoro*, in Claudio SCARPATI - Eraldo BELLINI, *Il vero e il falso dei poeti*, Vita e pensiero, Milano 1990, pp. 35-71.

²⁶ Metaforizzante, metaforizzato, motivazione e modalizzatore sono termini di Giovanni POZZI, usati ripetutamente ad esempio nel commento all'*Adone*, ma spiegati in *La rosa in mano al professore*, Edizioni Universitarie Friburgo Svizzera, Friburgo 1984, pp. 14-7, dove però al posto della prima coppia compare la più comprensiva figurante - figurato. E' fin troppo noto che il secondo binomio si completa con *vehicle* e che fu proposto da Ivor A. RICHARDS, *La filosofia della retorica*, Feltrinelli, Milano 1967 (ed. or. 1936).

²⁷ Allego una sola citazione ad avvertire della sensibilità figurale del secolo: scrivere "Amore" per "desio" è sì metonimia, "ma questo traslato per lungo uso dei poeti lirici, che se ne servono allo spesso è divenuto proprio, non meno che dicendosi Bacco per il vino, e Venere per la carnal copula è parlar proprio e non figurato" (Camillo PELLEGRINO *Del concetto poetico*, f. 79v. (cito direttamente dal manoscritto, conservato alla Biblioteca Nazionale di Napoli, segnatura XIV D 2, poiché la trascrizione fornita da A. BORZELLI - alle pp. 327-59 di *Il cavalier Giambattista Marino (1569-1625)*, Napoli 1898 - non è sempre corretta).

perduta metaforicità - basti ricordare la trattazione tesauriana dell'abusata "*prata rident*"²⁸, mentre a riprova della prima modalità allego la serie che il trattatista esibisce ad esemplificare l'applicazione di tutti gli otto tipi di Metafore ad un unico metaforizzato: *Urbium sol, Capitolium, Valentia, Populorum Triumphatrix, Alter Orbis, R, Antichartago, Romula*, sono precedute dalla dichiarazione che a "Roma" si riferiscono. Ovviamente, la causa immediata della presenza del metaforizzato va ricercata nella consapevolezza dell'altrimenti inevitabile incomprendibilità della stragrande maggioranza degli esiti metaforici²⁹; ma l'effetto finale è appunto quello se non della scomparsa certamente della riduzione del loro valore di entimema.

Il fatto risulta tanto più significativo in quanto il Tesoro incontra su questo terreno la prassi poetica del Marino: Francesco Guardiani ha notato che nelle metafore dell'*Adone* "l'anello del somigliante è sempre immediatamente percepibile e non presenta alcuna difficoltà interpretativa", "il *tertium comparationis* è sempre chiaro, è addirittura dichiarato dal figurante"³⁰. Entrambe le modalità qui elencate - si tratti di presenza del metaforizzato o di ostensione del *ground* - avvicino, come dichiara il Guardiani, la metafora alla similitudine e con ciò stesso tendono a privarla del valore entimematico necessario alla costruzione dell'arguzia.

Del resto, se interroghiamo la produzione di uno degli autori che per primi e con maggiore oltranza hanno spinto sul pedale del concettismo, vale a dire il Casoni³¹, riscontriamo una tendenza non tanto alla metafora pura e semplice, quanto alla metafora continuata o alla filatessa di metafore (che del primo procedimento sembra costituire una sorta di surrogato tendente ad attingerne le caratteristiche per mezzo dell'accumulo quantitativo). Anche l'analisi di un sistema parodico quale quello messo in atto dallo Stigliani nell'*Amante disperato* e nell'*Amante stoltisavio* si rivela utilissimo per il nostro assunto, in quanto gli elementi parodiati saranno evidentemente quelli che vengono colti come maggiormente innovativi rispetto al sistema traddito. Il

²⁸ "Nessun salutò la eloquenza così di lungi, che sovente non abbia udito quella Rettorica Figura: PRATA RIDENT; per dire *Prata vernant. Amoena sunt*. Questa veramente Argutezza intera non è, ma semplice metafora; feconda genitrice però, d'innumerabili Argutezze. Egli è dunque un bel *fior rettorico*: ma fiore oggimai sfiorito, e così calpestato per le Scuole, che incomincia putire. Laonde se in un tuo discorso accademico tu pompeggiassi di questa Metafora così nuda; PRATA RIDENT: vedresti rider gli Uomini, e non gli prati. Così ci fa ridere l'udire I *liquidi cristalli*: e I *raggi di Febo*" (TESAURO, *Cannocchiale*, p. 116).

²⁹ Ciò permette, tra l'altro, di marcare tecnicamente la differenza tra la metafora del Seicento e quella novecentesca, contribuendo a sciogliere la già *vexata* - ed ora ignorata non perché risolta, ma perché rimossa - *quaestio* della differenza-somiglianza tra l'età contemporanea e il barocco.

³⁰ Francesco GUARDIANI, *La meravigliosa retorica dell'"Adone" di G. B. Marino*, Olschki, Firenze 1989, pp. 135-6.

³¹ Recentemente riproposto all'attenzione da Marco CORRADINI, *La ricerca metaforica di Guido Casoni*, "Aevum", LXI, 3 (set.-dic. 1987), pp. 503-16.

Besomi sintetizza così la situazione: "L'analisi parodica dello Stigliani si articola in più direzioni, interessando la metafora (metafora ardita, continuata, catena di metafore), altri artifici retorici (paronomasia, anafora, *gradatio*), il campo delle invenzioni lessicali"³²; ma poi, in sede analitica, fornisce alcune interessanti precisazioni: "Una metafora non è quasi mai presentata unicamente nei suoi due termini essenziali, veicolo e tenore, ma si allarga a metafora continuata"; "Si ha il caso di veicoli metaforici che si allineano a catena o si raccolgono a grappolo attorno ad un unico dato reale"; "uno stesso dato reale compare come tenore di metafore principali e secondarie"³³. Come dire, insomma, che la metafora pura e semplice non è ritenuta poi così rappresentativa della "maniera poetastica" da essere presa più che tanto in considerazione. Si aggiunga che di tutte le metafore censite dal Besomi nell'*Amante disperato* solo nove, cioè circa il 5%, sono *in absentia* ("il termine reale, non indicato, è sostituito con quello metaforico")³⁴.

Se ora dal settore della prassi poetica, così rapidamente escusso, ritorniamo alla produzione teorica, possiamo notare che, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, nemmeno tra i trattatisti la metafora gode di particolare considerazione: il Peregrini le dedica uno spazio ristretto e comunque largamente subordinato all'acutezza, il Pallavicino addirittura la sotto-mette alla similitudine³⁵, il trattato del Meninni non la elenca tra le voci analizzate³⁶. Diverso, certo, il caso del Tesoro: ma abbiamo già esaminato i distinguo e le precisazioni necessari ad un corretto uso del *Trattato della metafora*.

³² Ottavio BESOMI, *Esplorazioni secentesche*, Antenore, Padova 1975, p. 59.

³³ *Ibid.*, pp. 68-70.

³⁴ *Ibid.*, pp. 69.

³⁵ Anche se, per la verità, nell'ambito della prosa scientifica: Sforza PALLAVICINO, *Trattato dello stile e del dialogo*, Mascardi, Roma 1662, p. 85. Sul Pallavicino si legga ora il contributo di Eraldo BELLINI, *Scrittura letteraria e scrittura filosofica in Sforza Pallavicino*, in SCARPATI - BELLINI, *Il vero e il falso dei poeti*, cit., pp. 73-189.

³⁶ Federico MENINNI, *Ritratto del sonetto e della canzone*, Passaro, Napoli 1677.

Parrebbe di poter concludere, insomma, che nella ricerca degli elementi atti a produrre l'arguzia, le metafore pure e semplici non siano ritenute né necessarie né sufficienti (al massimo, nel Tesauro, possono fornire la base "apprensiva" di un'argutezza), con tutta probabilità perché le loro caratteristiche d'uso (essenzialmente *in praesentia*, o catacretiche per tradizione) ne indeboliscono grandemente il carattere entimematico. Prova ne sia la rarità, proprio negli esperimenti a cavaliere del Seicento, della metafora isolata, che tende invece ad allacciarsi ad altre in catena e, più ancora e con maggior profitto, a divenire metafora continuata. Il secondo procedimento permette, più e meglio del primo, il ripristino o il raggiungimento dell'entimema: ce ne fa consapevoli il Tesauro che identifica il secondo dei tre gradini della scala che conduce all'empireo della perfetta argutezza, cioè la "Proposizion metaforica [...] ascendente alla seconda regione dell'intelletto", appunto con la metafora continuata³⁷. E il Meninni sembra ribadirlo quando scrive che "nel sonetto *Passa la nave mia*, la metafora della nave è assai vaga, essendo continuata"³⁸. Del resto, che essa venga a costituire, ad un certo punto, uno degli elementi di maggior interesse della ricerca poetica del primo Seicento è testimoniato, oltre che dalla lettura dei testi del Casoni e del Rinaldi³⁹, dalle dichiarazioni e dalla prassi del Marino, che applica la novità - rivendicandone a sé l'invenzione - nella prosa delle *Dicerie*⁴⁰.

³⁷ TESAURO, *Cannocchiale*, p. 279: "Restaci a discorrere l'ultima dote della METAFORA: cioè, la sua FECONDITA': potendosi veramente dimostrare, ch'ella (come accennammo) sia la gran Madre di ogni ARGUTEZZA. Ma per procedere in ciò con la vera Metodo; tratteremo nel primo luogo delle Differenze della METAFORA SEMPLICE, che quasi non eccede la Sfera della prima Operazion dell'Intelletto. Dipoi, della PROPOSITION METAFORICA: la quale altro non è, che una Metafora continuata; ascendente alla seconda Regione dell'Intelletto. E finalmente, dell'ARGOMENTO METAFORICO, il qual è la vera, e nobilissima arguzia; trascendente alla terza Region dell'Intelletto; suprema gloria delle composizioni 'ngegnose". E si vedano anche le pp. 9-10, 117 e 481, nella quale in particolare è segnalata l'identità tra metafora continuata e allegoria.

³⁸ MENINNI, *Ritratto del sonetto e della canzone*, cit., p. 116.

³⁹ Per il quale si veda Daniela RIGHI, *L'indice metaforico di uno scrittore del Seicento*, "Lingua e stile", XV, 2 (apr.-giu. 1980), pp. 211-32, che esamina appunto le caratteristiche della metafora continuata tanto frequente nei testi del Neghittoso Accademico Spensierato.

⁴⁰ "Intanto qui in Torino fo stampare certi miei discorsi sacri, i quali ardisco di dire (e scusimi la modestia) che faranno stupire il mondo. Parrà cosa stravagante e inaspettata, massime a chi non sa gli studi particolari ch'io fin da' primi anni ho fatti sopra la Sacra Scrittura. Ma è opera da me particolarmente stimata ed in cui io ho durata fatica lunghissima. Spero che piaceranno, sì per la novità e bizzarria della invenzione, poiché ciascun discorso contiene una metafora sola, sì per la vivezza dello stile e per la maniera del concettare spiritoso" (Giambattista MARINO, *Lettere*, a cura di Marziano GUGLIELMINETTI, Einaudi, Torino 1966, p. 167). Le indicazioni fornite al Benamati vengono replicate, in maniera più sintetica, ad uso del Sanvitale, ma, sembra, dopo la sanzione del pubblico: "Qui ho fatto stampare certi miei discorsi sacri, i quali non tanto per l'erudizione e per la purità dello stile, quanto per la nuova maniera della invenzione, poiché ciascuno di essi si raggira sempre sopra una metafora sola, hanno ricevuto qualche applauso" (*Ibid.*, p. 177). Quanto alla questione della priorità, la precedenza andrà forse restituita alla *Magia d'amore* (1581) del Casoni (per una breve ma efficace analisi dei rapporti Casoni-Marino, cfr. CORRADINI, *La ricerca metaforica ...*, cit., pp. 515-6).

Messa agli atti, dunque, l'inadeguatezza della metafora semplice ai fini arguti e il ricorso invece a quella continuata, occorre anche riesaminare il ruolo giocato dall'altra figura retorica già segnalata da Aristotele come necessaria al conseguimento dell'*asteion*: l'antitesi. La sua particolare frequenza nella poesia barocca è dato troppo noto ed evidente perché lo si debba documentare, anche se ad un certo punto l'attenzione dei critici ha privilegiato la metafora. Ciò è dovuto alla convergente azione di una serie di fattori, che, partendo dalla rinnovata attrazione esercitata dalla metafora nel Novecento, non solo letterario, passano attraverso la persistente vischiosità delle proposte dei primi lettori - nei quali, però, "metafora" ha per lo più il significato esteso che abbiamo segnalato - per arrivare infine alla convinzione che il traslato (o, almeno, un uso così oltranzista di esso) rappresenti l'apporto di novità del Seicento alla linea poetica italiana rispetto alla più tradizionale anti-tesi. Infatti, come è noto, numerose testimonianze collegano pressoché senza soluzione di continuità l'antitesi secentesca con l'archetipo petrarchesco, vale a dire il sonetto *Pace non trovo e non ho da far guerra*. Tuttavia, anche senza voler assegnare peso critico eccessivo alla fin troppo lapalissiana obiezione che tutte le figure retoriche sono tradizionali, si possono allegare prove a sostenere la medesima matrice petrarchesca anche per la metafora: se trovarne nei *Rerum vulgarium fragmenta* non è difficile per noi, tantomeno lo era per gli smaliziati lettori di fine '500 e del '600, come si evince dalla lettura del sonetto introduttivo del *Canzoniere* proposta dal Marino nel dialogo *Del concetto poetico*⁴¹; e perfino la metafora continuata (nella quale, come ho insinuato, più che nella metafora semplice, consiste la novità) può vantare, come si poteva sospettare dalla citazione del Meninni, un autorevole precedente nella canzone CCCXXV⁴² (e ci si potrebbe anche chiedere quale reale valore assuma il riferimento al modello petrarchesco in un secolo che vanta tra le proprie componenti anche un risentito antipetrarchismo).

Se ora si insiste sull'antitesi, non lo si fa certo per negare la vetustà di un procedimento retorico che resta immutato nei suoi meccanismi, ma piuttosto per sottolineare il diverso statuto che la figura assume nell'ambito del sistema retorico secentesco - e la conseguente riorganizzazione cui quest'ultimo è sottoposto: punto di partenza è la meditazione su *Retorica* III 10 e in particolare sull'affermazione ivi contenuta (e già citata) che l'ottenimento degli *asteia* passa attraverso il ricorso alla metafora, all'antitesi e al vigore. Il primo teorico a segnalare nuovamente il legame tra argutezza e antitesi, certo memore delle parole del maestro di

⁴¹ PELLEGRINO, *Del concetto poetico*, cit., ff. 75r.-78r.

⁴² Hugo FRIEDRICH, *Epoche della lirica italiana. Il Seicento*, Mursia, Milano 1976 (ed. or. 1964), p. 99.

color che sanno, è, a mia conoscenza, il Trissino, in tempi ancora non sospetti (anche se forse sospettabili), tanto è vero che la proposta, circondata da cautelose riserve, rimase senza esito⁴³.

La prima importante testimonianza del mutamento di statuto si ha nel dialogo *Del concetto poetico*, nelle cui pagine finali assistiamo al tentativo, lì consegnato alla bocca del Marino, di "incorporare i fenomeni antitetici, *l'ornatus in verbis coniunctis*, nella sfera del concetto"⁴⁴ (anche tramite l'instaurazione di una linea Bembo - Della Casa cui il Marino pare richiamarsi in contrapposizione ad altra rappresentata qui dal Pepi, discretamente svillaneggiato); ora, tale proposta se non postula certamente fonda il trasferimento dell'antitesi dall'ambito delle figure di parola - dove era solitamente relegata, ancora ad esempio dal De Nores⁴⁵ - a quello delle figure di pensiero, dalle *lexeos* alle *dianoias*, per dirla col Tesauro⁴⁶.

La fedeltà alla vecchia classificazione e le suggestioni della nuova proposta paiono portare, nel Peregrini, ad una bipartizione delle antitesi o contrapposti: egli, trattando dell'essenza dell'acutezza, la individua nel "legamento", però "artificioso", il quale può essere tra parole e parole, tra cose e parole, tra cose e cose⁴⁷. Alle tre classi corrispondono - ma, è bene avvertire, non senza residui - rispettivamente l'antitesi, il traslato e l'entimema; poiché l'andamento espositivo, come spesso accade, è in *climax*, non stupirà che l'approssimazione all'acutezza sia a mano a mano maggiore; e quindi minima nell'antitesi. Ma la natura del materiale censito costringe il Peregrini ad una ulteriore classificazione, essendogli divenuto evidente che l'antitesi non si esaurisce in quella semplice corrispondenza "di sillaba a sillaba, da parola a parola, di membro a membro e di clausola a clausola", cui pertengono ad esempio la paronomasia e la rima, e che resta

⁴³ Gian Giorgio TRISSINO, *La poetica (I-IV)*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a c. di Bernard WEINBERG, Laterza, Bari 1970, I, p. 39: "lo acume poi, o vero arguzia non ha parole dai sensi separate, perciò che specialmente consiste in certe parole al sentimento congiunte; e fassi alcuna volta replicando parola già detta in uno sentimento e prendendola in un altro, come è domandando il Petrarca a Laura, 'Dimmi ti priego se sei morta, o viva', et essa rispondendo, 'Viva son io, e tu sei morto anchora'. Nasce lo acume dal prendere queste due parole 'viva' e 'morto' in altro sentimento di quello che le havea dette il Petrarca. Fassi ancora la arguzia piliando in un medesimo senso due parole, le quali siano di sua natura contrarie, com'è 'i miei di fersi morendo eterni', perché l'essere eterno è contrario al morire, et 'Quando mostrai di chiuder, li occhi apersi', ché l'aprire è contrario al chiudere.

Nè solamente a li dui predetti modi si fa l'acume, ma ancora ad altri molti, come è con la similitudine de le parole, con la trasportazione, massimamente se dopo una trasportazione se ne induce un'altra più aspera, com'è: 'Prima era scempio, et hor è fatto doppio'. Ma in queste è da usare molta cura e diligentia; perciò che è gran pericolo di non incorrere ne la freddezza".

⁴⁴ SCARPATI, *Iacopo Mazzoni tra icastico e fantastico*, cit., p. 265.

⁴⁵ Giason DE NORES, *Breve trattato dell'oratore*, in *Trattati di poetica e retorica ...*, cit., III, p. 132.

⁴⁶ Il trasferimento è segnalato come caratteristico del Seicento da Andrea BATTISTINI - Ezio RAIMONDI, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo. I. Teoria e prosa*, Einaudi, Torino 1984, pp. 5-339, a p. 105.

⁴⁷ PEREGRINI, *Delle acutezze*, cit., p. 33.

al di fuori dell'ambito arguto; ma anzi chiama spesso in causa le "cose", grazie al cui peso "la leggiadria potrà divenir virile, e sottoentrar l'efficacia in luogo del vezzo". E commentando esempi da Cicerone, da Sallustio, da Svetonio riconosce a questo secondo tipo di "contrapposti" carattere arguto: "in questi ultimi si vede il trovamento del contrapposto esser tanto da lontano; e le cose congiuntamente cader tanto in acconcio l'una dell'altra; che l'artificio viene a mostrar particular virtù d'ingegno, e per conseguente ad aver l'Acutezza non solo verbale, ma reale, e mirabile ancora"⁴⁸. Poco più avanti, egli assegna quel legamento delle cose che "consiste in una semplice collocazione" delle parole - cioè, par di capire, il legamento tra parole - alla sfera dei sensi e affida invece il riconoscimento del legame tra cose (qui identificato con l'enunciazione entimematica) all'intelletto⁴⁹: poiché, nonostante la petizione di partenza individuasse nel contrapposto un puro e semplice legamento di parole, che non ha nulla a che vedere con l'acutezza, esso viene invece, come abbiamo appena visto, ad investire anche le cose, ne seguono due importanti corollari: 1. anche l'antitesi ha natura entimematica; 2. l'antitesi convoca sia la sfera sensoriale sia quella intellettiva.

Le riflessioni del Peregrini sembrano riecheggiare, una quindicina d'anni più tardi, nelle pagine del *Cannocchiale ari- stotelico*, che ribadiscono l'appartenenza dell'antitesi sia alle figure armoniche - che sono quelle che "lusingano il senso dell'udito con l'armonica soavità della periodo" - sia alle ingegnose, che "compiacciono l'intelletto con la significazione ingegnosa". Ma il Tesauro sembra anche sancire definitivamente lo spostamento dei fenomeni antitetici alla sfera dell'intelletto: da una parte perché la trattazione dell'antitesi fra le figure armoniche è molto limitata e rimanda espressamente a quella che con più agio⁵⁰ se ne darà tra le ingegnose, dall'altra perché propone anch'egli una distinzione tra opposizioni limitate al piano dell'espressione ed opposizioni estese a quello del contenuto: solo le seconde - le uniche, del resto, nell'in- numerabile e alla fine fuorviante congerie di figure convocate, che coincidono con ciò che si intende modernamente con antitesi - meritano il titolo di figure ingegnose⁵¹: sono cioè metafore (di opposizione) e concorrono alla costituzione dell'arguzia.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 39-40.

⁵⁰ TESAURO, *Cannocchiale*, p. 130.

⁵¹ Secondo lo Scarpati, il "*Cannocchiale* cataloga l'ossimoro [...] tra le metafore di opposizione, ben distinguendolo dall'antitesi, ove non si ha torsione semantica: "Tu dei risovenirti che il contrapposto ha due riguardi, cioè la proporzionata collocazione delle parole e l'acuta significazione del concetto: per l'uno ell'è figura armonica [antitesi], per l'altro ingegnosa" (*Il vero e il falso dei poeti*, cit., p. 67). Ovviamente d'accordo sulla prima asserzione, non credo però che si possa sostenere che il Tesauro ritenga solo l'ossimoro figura ingegnosa e precipiti invece tutte le altre modalità dell'antitesi nel limbo delle figure armoniche: basta recensire gli esempi accumulati tra le metafore di opposizione, e perfino all'interno dello stesso privilegiato "ossimoro", per rendersi conto dell'esistenza tra essi di contrapposti di vario tipo e genere. Inoltre, mi auguro di essere riuscito a dimostrare che anche l'antitesi partecipa della natura ingegnosa, e in generale, non solo nella specializzazione ossimorica. L'unica distinzione che il Tesauro

La quale, a sua volta, anche nella trattazione del Tesauro è inestricabilmente connessa all'entimema: di qui il necessario recupero della natura entimematica dell'antitesi, che dalla *Logica* aristotelica approda infine alla retorica tesauriana: "la Contraposizione ha certa forza entimematica, che, nonché appaghi anzi violenta l'intendimento"⁵².

Alla voce dei trattatisti fa adeguato riscontro la prassi degli scrittori, pur se la carenza di indagini analitiche aumenta il grado di aleatorietà di qualsiasi ipotesi. Almeno per il Marino, tuttavia, grazie ai meritori interventi di Pozzi e della sua scuola, siamo ben messi; ed è cosa ormai nota come punto di forza dell'interpretazione dell'*Adone* proposta dal maestro friburghese sia proprio la struttura a due fuochi oppositivi che regge il poema nell'intero e nei dettagli. La medesima "disposizione rigorosamente simmetrica di elementi antitetici all'interno di un sistema chiuso" è stata rintracciata dai curatori delle *Rime marittime*⁵³; ed anche un pur sommario esame delle *Amorose* conferma non solo, come ci si potrebbe anche attendere, la frequenza del ricorso alle antitesi - spesso, ma nemmeno questa è osservazione originale, in una sede fortemente marcata quale è quella conclusiva -, ma anche la sua funzione di elemento strutturante l'intero canzoniere⁵⁴. Una straordinaria coerenza di intenti sembra insomma governare il fare poetico del Marino dalle giovanili dichiarazioni consegnate al dialogo *Del Concetto poetico* alle *Rime* all'opera infine di tutta una vita. Anche nel settore prosastico è dato individuare interessanti riscontri in ambienti e personaggi che di solito si è portati a ritenere omologhi, in un certo senso, al Marino: così, le *Cento novelle amorose* degli Incogniti sono costruite, come ha dimostrato il Porcelli, su una sapiente *dispositio* binaria a membri contrapposti o simili, sia tra novelle e novelle, sia all'interno di ciascuna di esse⁵⁵. E il Tesauro ritorna a

propone è tra antitesi in quanto figura puramente armonica, cioè consistente nella sola collocazione delle parole senza intervento del pensiero (rientrano qui la paronomasia e i casi di contrapposizione tra termini che non sono semanticamente contrari) e antitesi in quanto figura ingegnosa, cioè con presenza di opposizione di significato.

⁵² TESAURO, *Cannocchiale*, p. 292. La natura entimematica si manifesta perfino nelle antitesi puramente armoniche: "tu osserverai, che ancor la semplice *Enunciazione* con la *Equalità de' Membri*, ha una certa forza Entimematica, che ti appaga l'intelletto, e ti persuade, né sai perché" (p. 441-2; e v. anche p. 491).

⁵³ Giovan Battista MARINO, *Rime marittime*, a c. di Ottavio BESOMI, Costanzo MARCHI e Alessandro MARTINI, Panini, Modena 1988, p. 13.

⁵⁴ Giovan Battista MARINO, *Rime amorose*, a c. di Ottavio BESOMI e Alessandro MARTINI, Panini, Modena 1987, p. 42.

⁵⁵ Bruno PORCELLI, *Le novelle degli "Incogniti": un esempio di "dispositio" barocca*, "Studi secenteschi", XXVI (1985), pp. 101-39.

segnalarsi, stavolta come scrittore in proprio e non più come trattatista, per la particolare frequenza e pregnanza del ricorso all'antitesi in ambito sia di *elocutio* sia, ancor più significativamente, di *dispositio*⁵⁶.

In attesa di ricognizioni nel contempo più estese e più analitiche, dalle rapide incursioni qui effettuate nei vasti territori della produzione letteraria e critica del Seicento si potrà comunque trarre qualche conclusione, pur provvisoria, e qualche ipotesi. Il centro del bersaglio su cui si esercita la poesia barocca resta, per un lungo arco di tempo, l'argutezza (o concetto o spirito o vivezza o arguzia etc.), la cui caratteristica fondamentale (o ragion formale) viene fatta consistere - come testimoniano in particolare Peregrini e Tesauro - nell'entimema. Questa strenua ricerca conduce in un primo momento alla valorizzazione e al perseguimento della metafora semplice, sorta di concentrato del sillogismo incompleto e scorretto. Ma il ricorso ad essa pone presto il poeta barocco di fronte ad una contraddizione insanabile tra l'esigenza arguta e quella comunicativa, poiché l'eliminazione di una delle premesse - il *ground* o il *tenor* - provoca molto spesso la incomprensibilità della metafora, tanto più in un periodo storico in cui il sistema endoxale tramandatosi fin da Aristotele senza modifiche veramente notevoli cominciava a subire le prime forti contestazioni⁵⁷. Ciò contrastava con la richiesta barocca di socialità della parola poetica, di accordo tra produttore e lettore: per instaurarlo nuovamente si finisce per depotenziare le metafore più ardite recuperando in qualche pur surrettizio modo il termine taciuto: ad esempio puntando sul garante della tradizione o addirittura dichiarandolo nel cotesto più o meno prossimo o, molto tipicamente, consegnandolo al titolo. O infine, senza tanti complimenti, lavorando quasi esclusivamente su metafore *in praesentia*⁵⁸.

Ora, un entimema senza premesse taciute non è più un entimema: una metafora che esibisce tutti i suoi costituenti non solo si avvicina sempre più alla similitudine, ma soprattutto vede progressivamente sbiadire il proprio valore entimematico, con il risultato di non potersi più proporre quale elemento fondante l'arguzia. Di qui, scartata o poco frequentata la fuga in avanti del ricorso alle metafore cosiddette ardite (in realtà cotestualmente non spiegate né spiegabili), nascono i tentativi di ripristinare la parentela con l'entimema

⁵⁶ FRARE, *Il Cannocchiale aristotelico* ..., cit. E si vedano anche le conclusioni cui perviene, sia pure di passata, l'Ossola a proposito dell'*Edipo* tesauriano (*Tragedia tirata da quella di Lucio Anneo Seneca*, Zavatta, Torino 1661): "tutto è nel testo del Tesauro anfibologia, ambiguità, gioco di parole, tutto si protende e si risolve in ossimoro, sin dal prologo in musica" (Carlo OSSOLA, "*Edipo e ragion di Stato*": *mitologie comparate*, "Lettere italiane", XXXIV, 4 (ott.-dic. 1982), pp. 482-505, a p. 499).

⁵⁷ Inevitabile il rimando a MORPURGO TAGLIABUE, *Aristotelismo e barocco*, cit, in particolare alle pp. 133-6.

⁵⁸ Emblematico, tra i tanti, il caso del Brignole Sale, che nelle *Instabilità dell'ingegno* e nel *Satirico innocente* si preoccupa "di rendere intelligibili i propri processi metaforici", ricorrendo addirittura ad incisi esplicativi: cfr. Marco CORRADINI, *La parabola letteraria di Anton Giulio Brignole Sale*, "Aevum", LXIV 3 (set.-dic. 1990), pp. 395-430, a p. 402.

ricorrendo all'accumulazione dei procedimenti metaforici: avremo allora le filatesse di metafore e, con maggior fondamento e miglior esito, le metafore continuate, ad un certo momento vere protagoniste della retorica barocca.

La meditazione su *Retorica* III 10 apriva però anche un'altra possibilità, quella rappresentata dall'antitesi: il ricorso ad essa a fini arguti ne postulava tuttavia la preliminare catalogazione tra gli entimemi, cui sarebbe conseguentemente ed inevitabilmente seguita la sua promozione a figura di pensiero. Il recupero e il potenziamento della larvale struttura entimematica tradizionalmente attribuita all'antitesi la accosta d'altra parte alla metafora, riducendo una distanza che ad un esame ravvicinato - e sia pure partigiano - appare eccessiva: anche l'antitesi consiste infatti nell'accostamento di due termini sulla base di un elemento comune - il campo semantico cui pertengono i poli dell'opposizione - sottaciuto⁵⁹. E si noti, inoltre, che i *relata* antitetici si situano ai due estremi opposti di un asse di significato, incarnando così al meglio il progetto barocco - relativo alla metafora - della massima distanza tra gli oggetti convocati. Le importanti differenze morfologiche che nonostante ciò persistono vengono inoltre attenuate dalla prassi e dalla teoresi secentesca: così, ad esempio, se è vero che nell'antitesi l'accostamento è sempre *in praesentia*⁶⁰ e nelle metafore generalmente *in absentia*, abbiamo anche visto quanto raramente si dia quest'ultima modalità; e la predominante finalità arguta dell'uso finisce per obnubilare anche la supremazia conoscitiva che la speculazione novecentesca assegna alla metafora.

Si aggiungano infine altri due elementi: la potenzialità iconica posseduta dall'antitesi⁶¹, che non poteva certo sfuggire ad una cultura tanto interessata ai problemi della visione, e il fatto che essa, in quanto figura armonica e ingegnosa insieme, pertiene sia all'*elocutio* sia alla *dispositio* e si rivela quindi disponibile, già lo si è visto, anche come elemento di organizzazione macrotestuale, proponendosi inoltre a figura simbolo di

⁵⁹ Ha evidenziato questa somiglianza, a proposito dell'*Adone*, il GUARDIANI, *La meravigliosa retorica ...*, cit., pp. 129-143.

⁶⁰ O forse non sempre, se diamo retta ad alcune paradossali antitesi *in absentia* proposteci dal Tesauro: "Così, perché mentre navighiamo lungo il lito, egli ci par che la Nave sia immobile, e 'l lito fugga; Virgilio (seguendo la fallace opinione) invece di dire, *Navis fugit*; disse *Litora diffugiunt*: che è un Mirabile della categoria del Movimento" (TESAURO, *Cannocchiale*, p. 450).

⁶¹ "L'antitesi contrappone spazialmente due membri che sono anche contrapposti concettualmente": Cesare SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, p.58.

una retorica che, lungi dal ridursi al solo troncone elocutivo, intende costituirsi come "l'estrema difesa di una cultura integrata"⁶².

La presenza di un polo metaforico e di un polo antitetico attorno a cui la ricerca dell'argutezza volta a volta si dispone preferenzialmente era già stata segnalata dal Morpurgo Tagliabue nel suo fondamentale *Aristotelismo e barocco*⁶³. Credo, tuttavia, che vada corretto, anche alla luce di quasi quarant'anni di ulteriori studi, il corollario di quell'assioma che stabilisce una ripartizione per generi (e, quasi consequenzialmente, per nazioni) delle due sfere di influenza: posto che "dipende per lo più dal genere letterario, lirico o drammatico, il prevalere del momento metaforico o antitetico del concetto"⁶⁴, il critico ne deriva che "L'aspetto metaforico e immaginoso, il brillio verbale, l'*ornatum* è proprio del marinismo italiano come del preziosismo francese, e del cultismo e dell'eufuismo etc., tutte forme che abbiamo radunato nel genere concettista. Nei tragici spagnoli e francesi, invece, ma particolarmente in Corneille, domina l'antitesi, l'....., la nervatura dialettica, la dispositio del pensiero oratorio"⁶⁵.

Abdico per incompetenza alla discussione del secondo membro del periodo e sorvolo per comodità sugli spostamenti di significato che il termine "marinismo" ha subito dal 1954 a oggi; ritengo tuttavia difficile sostenere la monoliticità del "marinismo" attorno all'aspetto "metaforico e immaginoso". Abbiamo appena visto, infatti, che proprio le opere di coloro che dovrebbero essere i portabandiera di questa tendenza, vale a dire il Marino e il Tesauro, mostrano una forte propensione a militare nell'altro campo. L'ipotesi che la poesia mariniana inauguri o, per meglio dire, riprenda una linea antitetica che si oppone a quella metaforica dei suoi più anziani concorrenti⁶⁶ e che meglio e prima di essa arrivi al traguardo dell'argutezza - facendo comunque sempre salvi i diritti della locuzione⁶⁷ - è tentante: in attesa di ulteriori verifiche - o smentite - analitiche valga averla offerta ed aver nuovamente sottolineato la complessità e vivacità di una poesia da troppo tempo costretta sul letto di Procuste della metafora.

⁶² E' merito del Barilli aver sottolineato, contro il luogo comune che vuole le poetiche dell'ingegno limitarsi allo sfruttamento intensivo dell'elocuzione, come esse si proponano invece "di scongiurare la dissociazione 'moderna' tra ragion pura e ragion pratica": Renato BARILLI, *Poetica e retorica*, Mursia, Milano 1969, p. 164.

⁶³ MORPURGO TAGLIABUE, *Aristotelismo e barocco*, cit., pp. 149-50 e 184-5.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 185.

⁶⁶ Si veda ad esempio come il Casoni dopo una iniziale incertezza tra antitesi e metafore, che nelle sue *Ode* "non appaiono concorrenziali" incrementi progressivamente, nelle successive edizioni, solo queste ultime: CORRADINI, *La ricerca metaforica ...*, cit., p. 509.

⁶⁷ Questa sembra essere la scommessa consegnata alle pagine finali *Del concetto poetico*: "Ma non è che da buono Ingegno ed elevato intelletto in una composizione non possa conseguirsi e l'uno e l'altro ornamento e degli antiteti e delle locuzioni" (PELLEGRINO, *Del concetto poetico*, cit., p. 358-9).

Pierantonio Frare