

STORIA DELLA CRITICA LETTERARIA DEL SEICENTO

1. GLI INIZI

1.1 All'autore dell'ultima grande opera creativa del Cinquecento, il Tasso, si deve anche l'ultimo importante prodotto critico del secolo, cioè i *Discorsi del poema eroico* (1594): da essi converrà prendere le mosse poiché, all'interno di una intelaiatura "neoristotelica", vi si rintracciano suggestioni e suggerimenti che il '600, veramente figlio del Tasso (nonostante episodi di dissenso), colse ed enfatizzò, con la propria caratteristica attenzione "miope" al dettaglio, che viene reso autonomo e ingrandito. È il caso dell'insistenza sulla meraviglia, del rilievo che assume il "concetto" (che però non è ancora l'acutezza secentesca), del favore del pubblico come criterio non assoluto ma certo importante di valutazione dell'opera d'arte, della collocazione della poesia sotto la logica (anche se non sotto la sofistica, come proponeva il Mazzoni: Scarpati, 1990, pp. 35-39) e della conseguente attenzione al rapporto tra vero e falso.

1.2 Negli stessi anni il mondo letterario, già agitato dalla disputa tra fautori della *Gerusalemme Liberata* e sostenitori dell'*Orlando Furioso*, era scosso da un'altra polemica: Battista Guarini aveva pubblicato nel 1590 il *Pastor fido* (composto tra il 1580 e il 1584; edizione definitiva rivista da Leonardo Salviati e Scipione Gonzaga: 1602), che, ancor prima della stampa, aveva provocato le reazioni contrarie del professore padovano Giason De Nores. La condanna irrogata da questi verteva certo sulla trasgressione ai precetti di Aristotele consumata dal Guarini (e consistente nella mescolanza di tragico e di comico, esperita sia nell'intreccio sia nello stile: fin dal frontespizio il *Pastor Fido* dichiara la propria appartenenza alla "tragicommedia", genere non contemplato dalla *Poetica*), ma muoveva dal postulato (neo)platonico di una subordinazione della poesia alla politica: e quindi esorbitava dall'angusto ambito dell'ossequio alle regole per investire il delicato e complesso problema della collocazione da assegnare alla retorica e alla poetica nel sistema del sapere.

Le critiche del De Nores, rintuzzate nel *Verrato* (dal nome di un celebre attore; 1588), poi, in seguito ad un nuovo attacco, nel *Verrato secondo* (1592, con data del 1593), infine nel *Compendio della poesia tragicomica* (1601), spinsero il Guarini a chiarire ed esplicitare le proprie scelte, cioè a ribadire, sulle orme del maestro e amico Jacopo Zabarella (professore di logica e filosofia naturale a Padova), la parentela tra poetica e retorica sulla base della comune dipendenza dalla logica, e, soprattutto, l'assegnazione ad esse di uno statuto specifico e di una valenza conoscitiva (Scarpati, 1982, p. 213); ne risulta così definita quella che al Folena parve "la prima compiuta poetica barocca" (Folena, 1957, p. 345), forse perfino più avanzata dell'opera per la difesa della quale era nata (Guglielminetti, in Guarini, 1971, p. 59).

Se le singole caratteristiche della poetica del Guarini non

erano del tutto nuove, è pur vero che esse si inserivano nel quadro di un mutato rapporto con Aristotele, inteso non più come il filosofo morale e civile ma visto soprattutto (secondo l'insegnamento della tradizione padovana e dello Speroni in particolare) come un "tecnico di più discipline, ogni volta da accettarsi e discutersi senza dogmatismo né pregiudizi, ma anzi con continue verifiche sperimentali" (ibid., p. 55). In particolare, la giustificazione della mescolanza degli stili impegnò il Guarini in una battaglia contro tutta la tradizione critica che fa della polemica sul *Pastor Fido* "un episodio non trascurabile dell'affrancamento della poesia italiana dalla critica aristotelica" (ibid., p. 59).

Inoltre, l'insistenza posta dal Guarini sulla legittimità del ricorso, da parte del poeta, alle "belle menzogne" purché siano "persuasibili", sgorga certo dalla meditazione su un noto passo aristotelico ("l'impossibile verisimile è da preferire al possibile non credibile": *Poet.* 1460a 27), ma anche "annuncia l'avvento di una nuova sensibilità" poetica (Scarpati, 1990, p. 41).

1.3 Tra i partecipanti alla querelle sul *Pastor fido* va annoverato, nella stessa Padova del De Nores, dove era appena arrivato da Roma, Paolo Beni: la sua *Risposta al Malacreta* (1600), a dire il vero, pare più preoccupata di minare la credibilità dell'avversario (e concorrente accademico: Diffley, 1984, pp. 71-2) che di difendere il *Pastor Fido*, anzi accusato - poco originalmente - di inverosimiglianze e di immoralità. Ad ogni modo, essa costituisce una sorta di allenamento alle più importanti opere critiche che il Beni va preparando e che ruotano intorno ai due nuclei della difesa della *Gerusalemme liberata* e del commento alla *Poetica* di Aristotele (in cui distingue tra "poesia" e "poetica" ed assegna a quest'ultima il duplice scopo di insegnare a scrivere e a valutare una poesia: Beni, 1613, p. 34).

La coerenza tra le enunciazioni più propriamente teoriche e la loro applicazione ai testi letterari consente senz'altro di restringere l'attenzione alla *Comparazione di Torquato Tasso con Omero e Virgilio* (1607; ed. def. ampliata 1612) e al *Commento* alla *Liberata* (1616), tanto più che gli scritti tassiani permettono al Beni l'escussione di tutti i propri interessi (linguistici, letterari, retorici, morali): l'analisi critica vi è esercitata sui fondamenti retorici - già adottati dal Tasso di entrambi i *Discorsi* - della tripartizione in *inventio*, *dispositio*, *elocutio* (quest'ultima esaminata soprattutto nel *Commento*), a loro volta distinte nelle varie parti classificate da Aristotele: così, dopo aver sottolineato come Goffredo offra una "molto più nobile e perfetta Idea di valoroso capitano ed eroe", che non Achille ed Enea, in quanto cristiano e in quanto corredato dal Tasso di tutte le più "rare virtù e doti" (1607, I discorso), il Beni si occupa soprattutto della favola della *Gerusalemme*, per dimostrare come essa risponda alla perfezione - e comunque assai meglio di quelle dell'*Iliade* e dell'*Odissea* e dell'*Eneide* - alle prescrizioni di Aristotele: è unitaria, narra un argomento storico, abbraccia una

azione intera e perfetta, osserva l'ordine naturale degli avvenimenti, adotta una conveniente lunghezza, contiene episodi che si integrano perfettamente all'azione principale (come accade anche nell'*Eneide*). L'esame dell'*elocutio* investe non tanto lo stile quanto la lingua e rappresenta l'occasione per il Beni di ribadire la propria distanza dalle posizioni della Crusca: la lingua della *Liberata* costituirebbe, infatti, il naturale perfezionamento di quanto di meglio il Trecento abbia saputo offrire. In conclusione, il poema tassiano è apprezzato dal Beni perché aduna una grande varietà di elementi in un'opera saldamente unitaria, perché osserva il "decoro" - aristotelico e, soprattutto, cattolico -, perché rappresenta con grande *evidentia*.

Da questi scheletrici cenni dovrebbero risultare comunque con chiarezza due dati. Innanzitutto, che la critica del Beni sul Tasso rappresenta la prima prova dell'avvenuta acclimatazione della *Liberata* nel Seicento: nata in una temperie critica ostile, col Beni essa trova infine un interprete non solo consentaneo, ma anche criticamente motivato. In secondo luogo, che ciò avviene al prezzo di un inserimento, non privo di forzature, nella tradizione. Si tratta, cioè, di uno dei primi casi di lettura dell'opera "nuova" secondo categorie "vecchie" (o, al massimo, aggiornate per "correzioni progressive", come propone Tomassini, 1994, p. 37) di cui troveremo numerosi esempi e che testimonia di una caratteristica importante della critica secentesca: il suo ritardo rispetto alle innovazioni, di forma e di contenuto, proposte dalla letteratura creativa. Insomma, paradossalmente, la novità della *Liberata* può essere apprezzata dal Beni proprio in quanto egli riesca a dimostrare, in tutti gli ambiti, che "Torquato non fu il primo, o solo" (Beni, 1616, p. 321).

Basandosi su questi ed altri elementi (l'insistenza sul giovamento morale come fine della poesia, la scarsa sensibilità per gli ardimenti elocutivi e in particolare per la metafora, l'idea che la letteratura abbia raggiunto il suo culmine col Tasso, la sostanziale fedeltà ad Aristotele) il Diffley ha potuto negare alle opere del Beni il ruolo di "necessaria premessa alle teorie del concettismo" (Doglio, 1986, che riprende Mazzacurati, 1966) e le ha arretrate in una temperie culturale tassiana. Tuttavia, dalla sua stessa ricca e informata monografia emergono elementi che rendono più articolato il quadro. Infatti, il sostegno all'Ariosto e al Tasso, accompagnato da una decisa svalutazione degli antichi Omero e Virgilio; l'idea del perfezionamento continuo che dalle scienze si estende alla lingua e alle arti (per cui Tasso completa e perfeziona Omero e Virgilio); la distinzione, esperita soprattutto nei *Commentarii* alla *Poetica*, tra autorità di Aristotele e ragione; infine il suo stesso ruolo di "diffusore 'ufficioso' delle recenti scoperte lunari di Galileo" (Tomassini, 1994, p. 21), sono tutti elementi che collocano Beni tra i fautori del moderno. Insomma, il rifiuto del sillogismo, finora invalso, "Beni è un moderno, quindi Beni è un barocco", non giustifica il sillogismo opposto "Beni non è un barocco, quindi Beni non è un moderno": entrambe le premesse minori sono vere, ma può darsi che vada rimeditata, anche alla luce degli

imbarazzi che, dopo le ricerche degli ultimi trent'anni provoca il termine "barocco", proprio la premessa maggiore che postula l'equivalenza totale tra "barocco" e "moderno".

2. LA COSCIENZA "MODERNA"

2.1. Il primo scossone alla fino ad allora pacifica identificazione tra ragione e asserti di Aristotele era venuto da Castelvetro (e abbiamo visto come sia Guarini sia Beni facciano, chi più chi meno, la loro parte); ma certo la rivolta contro l'autorità del maestro di color che sanno stava avvenendo, con maggior consapevolezza, nella stessa Università di Padova (e nella più libera Accademia dei Ricovrati, fondata nel 1599), ad opera degli esponenti della nuova scienza, primo fra tutti Galileo, che vi insegnò matematica dal 1592 al 1610. Nel 1609 le *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca* (1609; abbozzate probabilmente nel 1602) di Alessandro Tassoni intaccano, dopo quello filosofico, anche "il più lungo e consistente mito poetico pre-moderno, cioè Petrarca" (Mazzacurati, 1986, 76). Infatti, se è vero che il Tassoni si premura, nella *Prefazione* e altrove (vedi ad es. le pp. 24 e 128-9) di specificare il proprio idolo polemico nei petrarchisti ("una stitichezza (...) d'una mano di zucche secche, che non voglion che sia lecito dir cosa non detta da lui"), e non nel Petrarca, risulta altrettanto chiaro che l'attacco agli imitatori viene condotto attraverso un ridimensionamento del loro modello, le cui *Rime* (raggruppate, con una scelta allora non inconsueta, per forma metrica; e comprendenti i *Trionfi*, che comunque godono di minor attenzione) vengono "tassate" scrupolosamente, anche alla luce di un "progressismo" critico che si oppone con vigore all'idea "che pur fra tante sue Rime alcuna ve n'abbia che si possa dir meglio. Come se gli umani ingegni, in cambio di andar perfezionando e loro stessi e le cose trovate, ogni dì più s'annebbiassero" (Tassoni, 1609, pp. 3-4).

I criteri con cui il Tassoni giudica e condanna non sono nuovi: mancanza di decoro, presenza di contraddizioni logiche, improprietà linguistiche, cadute nello stile umile, infrazioni alla verosimiglianza ecc... L'ancoraggio al regolismo e al classicismo gli consente di apprezzare alcuni testi (sia pure per preterizione: "Queste tre sorelle, che reine dell'altre canzoni si possono chiamare, bastavano da sé sole a far meritar la corona al poeta. Però come piene d'ogni eccellenza non meritano che in esse si ponga bocca": *ibid.*, pp. 128-9) e di difendere il Petrarca dalle accuse di furto, grazie ad una conoscenza dei testi provenzali e spagnoli che gli proveniva dalla scuola dei concittadini Ludovico Castelvetro e Giovan Maria Barbieri (Mazzacurati, 1976, pp. 72-3; Danzi, 1994).

Tuttavia, i riconoscimenti e le ripetute proteste di ammirazione nei confronti del "gran poeta" (*ibid.*, p. 24) si accampano su un'opera se non di rifiuto certo di smitizzazione e di relativizzazione del modello poetico per eccellenza che non passò inosservata: in particolare, si è opinato che il Marino abbia visto nelle *Considerazioni* un attacco di portata

generale contro il principio d'autorità, attacco che nel suo complesso sarebbe ben funzionale alla poetica del Napoletano, ma che non assume carattere sistematico nell'opera, la quale, feroce contro i petrarchisti, proponeva tuttavia come modello il Guarini e non era certo tenera nei confronti degli abusi concettistici della poesia moderna. Ma la lettera del già celebre Marino (l'unico ad avere parole di lode per le *Considerazioni*) e l'attacco di Gioseffo degli Aromatari (forse, come sospettò lo stesso Tassoni, sostenuto dal Cremonini e dal Beni, professori del giovane Aromatari a Padova) spinsero il Tassoni ad approfondire, nelle repliche che seguirono, la propria posizione di "moderno", sussumendo il proprio antipetrarchismo sotto la più ampia categoria dell'antiaristotelismo (Guglielminetti, 1966; Danzi, 1994, pp. 14-7 segnala ulteriori tracce della lettera del Marino negli *Avvertimenti* e nella *Tenda rossa*).

Il medesimo atteggiamento di revisione fortemente critica della tradizione, pur tra incoerenze e contraddizioni, permea anche i *Pensieri* (1608, poi - via via arricchiti - 1612 e 1620), vasta miscellanea dalle ambizioni enciclopediche, come si evince dagli stessi titoli dei 10 libri (*Caldo e freddo, Cielo e stelle, Sole e luna, Aria, acqua, terra, Accidenti e proprietà diverse, Disposizioni, abiti e passioni umane, Lettere e dottrine profane, Costumi di popoli e interessi di stato, Cose poetiche, storiche e varie, Ingegni antichi e moderni*), a loro volta scanditi in numerosi e per lo più brevi quesiti. Questioni pertinenti alla critica letteraria, dopo qualche assaggio nel libro VI, trovano ospitalità nel VII, in buona parte del IX ed infine nel X. Ne esce una immagine poco lusinghiera della poesia, poiché "i *Pensieri* riassumono il concetto della destinazione popolare della poesia, della sua essenza comica, recepiscono il principio dell'*utile dulci* e del piacere estetico come strumento pedagogico e con sufficienza limitano l'essenza del fatto letterario a manifestazioni o futili o moralmente deteriori" (Puliatti, in Tassoni, 1986, pp. xviii-xix). Degno di interesse ci sembra il Quesito VII del IX libro, che tocca problemi di metodo critico: *Se le poesie degli antichi si possono biasimare*: la risposta è naturalmente affermativa, ma il Tassoni pone distinzioni di notevole interesse, separando la favola dalla locuzione. In quest'ultimo ambito, "nelle lingue disusate e straniere [ad es., il greco] i forestieri e moderni non si possono in maniera alcuna intromettere (...); nelle disusate solamente [come il latino] potranno giudicare fino ad un certo segno con le regole lasciate lor dagli antichi, stando su certi generali, senza discendere alle particolari minuzie, come per esempio il giudicare che la locuzione di Vergilio sia migliore di quella d'Ovidio e Stazio perché s'alza sopra la bassezza dell'uno e sfugge la gonfiezza dell'altro.

Ma se la poesia sarà in lingua che sia in uso, senza dubbio ciascuno che la possiede, quanto alla locuzione, potrà liberamente darne giudizio" (ibid., p. 769). Nella favola, invece, queste limitazioni non si danno e si può criticare liberamente, tanto più che "i giudici umani non piggiorano, anzi ogni dì più si raffinano ed assottigliano e cent'occhi veggiono

quello che novanta non videro. E la sperienza ne mostra che i moderni hanno agevolate e inventate cose che gli antichi le avrebbero tenute per impossibili" (ibid., p. 770) (e in materia di lingua vige la stessa idea di progresso sostenuta, in quel torno di anni, dal Beni dell'*Anticrusca*: IX, 15: *Se trecento anni sono meglio si scrivesse in volgare italiano o nell'età presente*).

Queste indicazioni teoriche vengono contraddette nella prassi: il lungo quesito XI dello stesso libro (*Se Omero nell'Iliade sia quel sovrano poeta che i Greci si danno a credere*) ne concede infatti l'eccellenza "quanto alla dicitura e al numero" (ibid., p. 775), cioè in materia che le premesse davano per insindacabile. L'esame prosegue contestando aspramente a Omero sia la qualifica di "inventore" e "perito di tutte l'arti e di tutte le scienze umane e divine", sia la perfezione della favola e del costume, esaminate relativamente all'*Iliade* e trovate (come già dal Beni) di gran lunga inferiori a quelle della *Gerusalemme liberata* e dell'*Orlando furioso*.

Anche nel caso del Tassoni le categorie critiche restano aristoteliche, a partire dalla eccezionale elevatezza dell'epica (nella ben secentesca declinazione della tensione verso la scoperta del nuovo) e dalla concezione della poesia come imitazione di azioni umane: tuttavia, Tassoni proclama l'essenzialità del verso e "si libera della legge delle unità aristoteliche, tralasciando quelle di tempo e di luogo sino a non chiamarle neanche in discussione e attribuendo a quella d'azione carattere non così vincolante come imposto dalla poetica del Rinascimento" (Puliatti, in Tassoni 1986, p. li): anzi, è per la varietà e molteplicità (favola consistente in più azioni di molti).

In effetti, partito da "una fase di adesione alla dottrina peripatetica" (riscontrabile nelle *Sentenze*), il Tassoni approdò in seguito prima al "dissenso", poi al "ribaltamento" (ibid., p. xvii). Tre sono le "costanti ideologiche, metodologiche e di poetica" del modenese: "Anzitutto l'erosione dei miti letterari e delle tipologie culturali dominanti in nome della ragione, che tende a riportare pure il fatto estetico sotto il proprio dominio. In secondo luogo l'instaurazione anche in sede critica di un realismo che dà credito soltanto al 'senso' e si fonda sul principio della verosimiglianza in quanto aderenza al concreto, al fisico e alla fenomenologia dell'empirico. Infine l'adozione del metodo della ridicolizzazione quale più efficace strumento di demitizzazione" (ibid., p. xii).

Ma la caratteristica forse più tipica del Tassoni - quella che i suoi contemporanei, con le loro reazioni negative (eccezion fatta per Marino), dimostrano di aver ben colto - è il rigetto dell'opinione ricevuta, il gusto della provocazione e della sfida contro gli istituti traditi (non solo nei *Pensieri*, ma soprattutto in essi, e a partire dal *Discorso in biasimo delle lettere*): il che significa non tanto assumere posizioni paradossali, ma, per citare ancora il Puliatti, "aggreddire l'opposto del predicato con non minore impegno del predicato stesso, il disvalore a confronto del relativo valore, la qualificazione e quantificazione negative non meno che le

positive, il 'biasimo' di contro alla 'lode' e viceversa, in una parola le antitesi più che le tesi perché, considerate la provvisorietà e la relatività di tutti gli istituti, il 'rovescio' non è meno intellettualmente avvincente e significativa del 'dritto'" (ibid., p. lxxvi). Di conseguenza, più che i contenuti, che, data l'ottica bifocale che ne regge la scelta, possono, al limite, anche contraddirsi tra loro (in VII x.Se, *rimossa la necessità della fede cattolica, le lettere siano utili nella vita civile*, si sostiene l'utilità delle lettere; nel quesito successivo - xi.Se *le lettere, rimosso il riguardo della religione, siano inutili o no nella vita civile* - se ne afferma l'inutilità), interessa al Tassoni "la molteplicità (la 'moltitudine', egli dice) e, nella quantità, la 'varietà' degli 'argomenti' e delle predicazioni da sviluppare intorno alle tesi assunte perché la sua pagina possa raggiungere gli effetti primari della meraviglia e dello stupore e con la girandola abbagliante delle sue risorse dialettiche lasciare attonito il lettore. Modelli: Ugo Sanese e Pietro Ramo" (ibid., p. lxxxiv).

Conformemente alla propria poetica - che è assai più "barocca" di quanto non si fosse creduto (Guglielminetti, 1966)- anche nei *Pensieri* il Tassoni si preoccupa di attingere effetti di novità, di meraviglia, di stupore, di allestire "un vasto e vario repertorio di 'acutezze dell'ingegno'" (Puliatti, in Tassoni, 1986, p. lxxxvi): non attraverso le risorse dell'*elocutio* (come andava tentando in quegli stessi anni il Marino) ma attraverso quelle dell'*inventio* (cui era ricorso, ad esempio, il Guarini del *Pastor fido*): già la dedica ai *Pensieri* è doppiamente ingegnosa, sia nell'assumere come argomento - e in forma di quesito - il *Perché l'autore non dedichi opere sue* (contrariamente all'abitudine corrente), sia nell'offrire di fatto l'opera, grazie all'*escamotage* di un'"anti-dedica", a Carlo Emanuele di Savoia, a Cosimo II di Toscana, a Francesco Maria della Rovere di Urbino, cioè ai maggiori principi del tempo (Girardi, 1989, p. 26).

I *Pensieri* ci consentono dunque di annotare almeno un paio di caratteristiche importanti della critica letteraria del Seicento, da aggiungere a quella del ritardo rispetto alla produzione letteraria coeva. Innanzitutto, una forte tendenza alla inclusività, cioè ad accogliere, accanto o sotto di sé, una disparata congerie di argomenti, nel probabile tentativo di ricostituire quegli *endoxa* la cui crisi è stata segnalata da Morpurgo-Tagliabue (1955) come una caratteristica dell'età barocca: la critica letteraria, insomma, non è isolabile dalla critica pura e semplice (Girardi, 1989, p. 9), come dimostrano le opere del Boccalini, del Lancellotti, del Frugoni ecc. In secondo luogo, la tendenza della critica a diventare un vero e proprio genere letterario, con cui raggiungere gli stessi effetti di "meraviglia", di "novità", di "stupore" che perseguiva la letteratura.

2.2. La tendenza ora delineata ha il proprio archetipo secentesco nei *Ragguagli di Parnaso* (1612-13; cominciati nel 1605) del Boccalini (a loro volta autorizzati da una ricca tradizione cinquecentesca: Pietro Aretino, Niccolò Franco, Cesare

Caporali): saldamente ancorati al classicismo, essi rivestono tuttavia un certo interesse perché propongono una critica "positiva" e non "negativa" (cioè che evidenzia i pregi, non i difetti, delle opere esaminate) e perché, con la potente arma della satira, ben maneggiata, sostengono il fronte antiregolista ed antiprecettista (ma guardandosi bene dall'uscire dal recinto della tradizione che viene combattuta: Sapegno, 1984, p. 1010). Inoltre, con i *Ragguagli* il Boccacini intese dar vita ad un nuovo genere letterario, situandosi così alle origini di un tipo di critica che ricorre alle forme della letteratura (narrativa o rappresentativa) nel tentativo di ravvivare una materia altrimenti tediosa (Tassoni, 1611, p. 6) e che troverà numerosissimi seguaci (Errico, Abati, Brusoni, Ferrante Pallavicino, Celano, Frugoni ecc.). E già la *Tenda rossa* del Tassoni (1613) letteralizza la metafora della contesa critica, scandendola non in capitoli e in paragrafi ma in *Mischia d'arcieri tartari*, in *Fronte della battaglia*, in *Tempesta di moschettate* a loro volta distinte in "saette", "giavellotti", "picche" ecc.; mentre gli *Avvertimenti* avevano inaugurato "un tipo di titolo allusivo e ironico (...) straordinariamente diffuso nella letteratura polemica del Seicento" (Asor Rosa, 1962, p. 293).

3. LA NUOVA CRITICA

3.1. Questa "nuova critica" (se mi è lecito retrodatare un'etichetta contemporanea) risulta così singolarmente vicina agli esperimenti condotti dalla poesia ad essa contemporanea: ma vicina non tanto perché in grado di spiegarla, di renderne ragione (come si vedrà bene proprio nella polemica sull'*Adone*), bensì in quanto ne subisce il rinnovamento e ne imita le forme. Si direbbe che, consapevole del proprio ritardo, essa tenti di colmarlo meno elaborando nuovi strumenti concettuali che imitando le caratteristiche di essa letteratura, nell'*elocutio* (si pensi alla prosa di un Tesauro o di un Frugoni) e/o nell'*inventio* (ancora Tesauro, Tassoni) e/o nella *dispositio* (di nuovo Tassoni, Abati).

Il più noto rappresentante della nuova poesia, Giambattista Marino, fu, se non un padre fondatore, certamente un sostenitore del nuovo modo di far critica. Nella sua giovinezza napoletana egli aveva affiancato, all'attività poetica predominante, quella di editore di testi: per le sue cure uscirono il dialogo tassiano *Il Manso ovvero dell'amicizia* (Napoli 1593) e *Il cavallo frenato* di Pier Antonio Ferrari (un manuale dell'arte del cavalcare: Napoli 1602), mentre la raccolta di rime in onore del Manso, allora protettore del Marino, terminata entro il 1595, non venne mai pubblicata (Guglielminetti, 1990a). Niente di propriamente critico, come si vede: ma in quegli stessi anni la sua voce risuona nel *Dialogo del concetto poetico* di Camillo Pellegrino (inedito fino al 1898), a proporre, partendo da uno spunto tassiano, una definizione di "concetto" quale "forma" - cioè ragion formale, quindi elemento essenziale - della poesia lirica e a fornire una rilettura della tradizione, a partire da Petrarca, in chiave concettistica; così che all'apice della

lirica italiana in tal modo riletta venga appunto a trovarsi la propria poesia (Pellegrino, 1898), tesa a realizzare un'ardua sintesi tra ricorso al concetto (*inventio*) ed eccellenza elocutiva (*elocutio*) (Martini, 1985, pp. 20-1; Frare, 1992, p. 20).

Si tratta di parole che, pur attribuite al Marino e presumibilmente ben in linea con i suoi convincimenti di poetica, sono scritte dal Pellegrino e la cui importanza non va quindi enfatizzata (se non come precoce esempio dello spostamento dell'attenzione critica dalla *intentio auctoris* e dalla *intentio operis* alla *intentio lectoris*); gli interventi critici (per lo più autocritici, nel senso di autopromozionali) di Marino sono legati alle polemiche che insorgono attorno alla sua poesia. Così, tra il 1608 e il 1609, impegnato a sottrarre al Murtola il ruolo di poeta "nuovo" alla corte del principe "nuovo" Carlo Emanuele di Savoia, nella lettera prefatoria al *Ritratto del serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia*, egli propone (a firma di Emanuele Filiberto di Rovara, conte di Rovigliasco) una prima precisa caratterizzazione della propria poesia: "E' componimento nuovo, anzi e per lo genere del poema e per la maniera della testura il primo che si sia ancora nella nostra lingua veduto: componimento, e per la novità della invenzione e per l'artificio dell'ordine e per l'arguzia dei concetti e per la coltura, gravità e dolcezza dello stile, maraviglioso" (Marino, 1966, p. 599).

Trovato il mecenate "nuovo" che le fornisca gli agi in cui prosperare, la "nuova" poesia del Marino ha bisogno anche di essere sostenuta da una critica consentanea: le furiose polemiche contro il Tasso e contro il Guarini erano ancora vive e subito l'anno successivo alla stampa del *Ritratto* l'attentato ordito dal Murtola avrebbe ben mostrato quanto facilmente le dispute letterarie potessero degenerare. Lette quindi le *Considerazioni* del Tassoni, il Marino, raccogliendone gli spunti anti-autoritari, crede di rinvenirvi il primo esempio di una critica che appoggi lo sforzo di rinnovamento da lui tentato in poesia: "Piacemi ch'ella mostri d'aver senso, e non di ber con l'orecchio, con mortificare di quando in quando l'ostinata superstizione di certi rabini, per non dire idolatri: parlo d'alcuni poeti tiscicuzzi, i quali non sanno fabricare se non sopra il vecchio, né scrivere senza la falsa riga; e che lodando il lodevole e riprendendo quello che è degno di riprendimento, giudichi secondo la qualità delle cose, senza lasciarsi trasportare dall'autorità di chi che sia" (ibid., p. 110).

Probabilmente, questa interpretazione, proprio perché caricava le *Considerazioni* di una responsabilità eccessiva, aiutò il Tassoni ad inserire il proprio attacco ai petrarchisti nel quadro più generale di un attacco all'aristotelismo (Guglielminetti, 1966); ma non il Marino a trovare un critico consenziente. L'occasione per fondare una nuova critica, in tutto consentanea alla nuova poesia, arrivò qualche anno dopo, nel 1613, quando il letterato parmense Ferrante Carli, per aver osato segnalare, nel verso mariniano "la fera magnanima di Lerna" (son. *Obelischi pomposi a l'ossa alzarò: La Lira*, parte

III), il doppio errore di aver scambiato l'idra con il leone e Lerna con le paludi Nemee, si trovò al centro di una virulenta polemica sapientemente orchestrata dal Marino (e magistralmente ricostruita da Delcorno, 1975).

Come appare ora evidente, si trattava di sconfiggere una critica classicistica, cioè ancorata saldamente al verosimile (e quindi attenta a distinguere tra "bugie probabili, verisimili e improbabili": Carli, 1614, p. 72) e basata su una "buona e soda dottrina (...) e, quel che importa nelle dispute, [dotata] di buona loica" (così si esprime il Preti in una lettera al Carli, lodandone appunto l'*Essamina*). Ma l'esame dei numerosi libelli (di Francesco Dolci, di Francesco Fortiguerra, di Giovanni Capponi, di Giovanni Valesio) apparsi a Bologna in difesa del Marino, e soprattutto di quelli di Ludovico Tesauro, nei quali dovette avere notevole parte lo stesso Marino, come sospettò già il Carli (Delcorno, 1975, p. 88), chiarisce bene che ormai il terreno in cui si muove la critica non è più quello: anzi, il testo poetico va sottratto alle categorie dell'"errore", poiché, pur rimanendo sempre entro il recinto della *Poetica* e della *Retorica* di Aristotele, le forze in direzione dell'eccentrico e del bizzarro, narcotizzandone i richiami alla razionalità e alla regolarità, secondo una concezione che vede la poesia come "fondata in bugia" - "senza ingombro del vero", dirà anni dopo il fratello di Ludovico, Emanuele, nel *Cannocchiale Aristotelico* - (e quindi giudice della poesia non è il critico, ma il successo del pubblico). Non solo: addirittura la nuova critica giustifica e promuove la nuova poesia assumendone *in toto* le modalità: infatti, il nocciolo della *Difesa* si basa anch'esso su una argomentazione di tipo sofisticato, come ancora il Preti coglie acutamente: "Io lessi per viaggio la *Difesa* con tanta nausea ch'io non ebbi mai la maggior pena, e m'accorsi che non vi era un argomento che non fosse un paralogismo" (Delcorno, 1975, p. 147). Ma ormai gli argomenti si vanno trasformando in arguzie (del resto, ancora il *Cannocchiale* ci ricorderà che "l'Argutezza prende il nome dall'Argomento": E. Tesauro, 1670, p. 638), proprio sulla spinta del successo che il concettismo sta conoscendo; e la critica mira non tanto alla persuasione attraverso le "sode ragioni", quanto alla "meraviglia", da conseguirsi o attraverso la fabula o attraverso l'*elocutio*.

Negli estremi anni della propria vita, il Marino tenterà di rilanciare, a proprio vantaggio, questo tipo di critica: Agazio di Somma aveva "paragonato, anzi preferito l'*Adone* alla *Gerusalemme* ed appoggiato questo paradosso all'auttorità" di Girolamo Preti, il quale, però, andava per le accademie confutando questa opinione. Nella medesima lettera appena citata, il Marino si lamenta col Preti (ancora lui) del suo atteggiamento: ammette che le sue lamentele "da una parte sono ragionevoli, essendo per molti rispetti sproporzionato il parallelo", ma non gli pare il caso di menarne "tanto schiamazzo, poiché tutte le proposizioni si sogliono intender con le debite clausule e circostanze, ed a questo modo si può far riscontro anche fra l'*Iliade* e l'*Ancroia*; né opinione si trova così stravagante e falsa, che non si possa, se non sostentare con

ragioni concludenti, almeno difendere con *argomenti sofisticati*, tanto più le cose poetiche, le quali sono più di tutte le altre dubbiose e disputabili" (Marino, 1966, p. 394; corsivo mio). Ma nel 1624 il clima culturale - almeno quello romano - è profondamente cambiato a sfavore del Marino, il quale, quindi, dopo questo tentativo estremo - e destinato al fallimento - di patrocinare ancora una volta una critica "marinista", nella seconda parte della lettera, conscio della precarietà della propria egemonia culturale, imbecca la più conciliante strada delle "ragioni concludenti" che giustificherebbero comunque un parallelo tra l'*Adone* e la *Liberata* (tra esse starebbe la stessa proporzione che tra le *Metamorfosi* e l'*Eneide*) e ricorre infine all'inoppugnabile argomento del successo del pubblico.

Non tutti seguirono il Marino sulla strada che portava la critica all'affascinante e pericoloso abbraccio con la sofistica, ma molti, anche tra i suoi avversari, ripresero i temi da lui trattati: la lettera preposta alla terza parte delle *Rime* (1614; firmata da Onorato Claretti ma assegnata al Marino già dall'Errico nel 1626) e soprattutto quella all'Achillini (e in subordine al Preti, nel tentativo di tirarlo dalla propria parte) che introduce la *Sampogna* (1620) conobbero una notevolissima diffusione (Marino, 1994, pp. x-xiv), e con esse gli argomenti trattati.

La lettera all'Achillini ripropone - sia pure senza troppo insistervi - quella visione della critica come retorica epidittica e come esercizio di ingegno che già abbiamo visto; e poi, in una sorta di storia della critica, passa in rassegna i sostenitori della propria poesia. Ma il nocciolo è costituito dalla trattazione sul plagio, cui il Marino - sviluppando argomentazioni già anticipate nel *Del concetto poetico* (Martini, 1985, p. 20) - dedica ampio spazio, consapevole della centralità dell'argomento per la poetica di chi, come lui, può tranquillamente ed anzi orgogliosamente dichiarare di aver "rubato più di qualsivoglia altro poeta" (Marino, 1966, p. 249).

Innanzitutto, si tratta di sbarazzarsi di quegli incontri con altri scrittori che possono avvenire per caso, caso aiutato dalla rarità delle cose belle e dal fatto che tutti i migliori le cercano; restano gli incontri cercati "ad arte e a bello studio", distinti nella traduzione, nell'imitazione e nel furto. Marino difende le proprie "traduzioni" riducendone artatamente il numero ed enfatizzando l'opera di modifica cui sottopone l'originale, grazie alla quale "quel che v'è rimasto del suo primiero autore è sì poco, che si può dir quasi nulla, né so s'egli stesso così travestito il riconoscerebbe per suo" (ibid., p. 247). Quanto all'"imitazione", il Marino la distingue in "universale" e in "particolare": la prima di pertinenza del poeta eroico, si esercita "nella invenzione e nelle cose", la seconda, tipica del lirico, "nella sentenza e nelle parole" (ibid.). Soprattutto, egli sottolinea che essa è connaturale all'uomo e quindi alla poesia, come dimostrano i numerosi esempi addotti da Ariosto e da Tasso. Anch'egli ha imitato: se bene o male, negli universali lo si vedrà quando usciranno i suoi poemi narrativi, nei particolari si rimette al parere di chi ne sa più di lui. Ed eccoci infine al furto, che

nella lettera firmata dal Claretti (e riecheggiata ancora dal Bartoli nel capitolo dell'*Uomo di lettere emendato e difeso* dedicato al *ladroneggio* e da Pallavicino, 1662, capp. XI-XV), il Marino aveva già distinto dall'imitazione, in quanto quest'ultima rende proprio e non riconoscibile il materiale usato (come i fiori nel miele delle api, come i fiumi nel mare, come le legna nel fuoco): e qui egli vanta la ricchezza, la peregrinità e l'organizzazione del proprio schedario, che gli permettono di sfidare la critica nemica. La quale, del resto, lungi dal costituire un pericolo, rappresenta una prova della gloria a cui il poeta è arrivato, anche se il Marino propone come modello la tolleranza che Orazio e Quintiliano mostrano nei confronti dei pochi difetti di opere ricche di pregio. Insomma, "Non deono dunque i signori sindici di Parnaso e gabbellieri degl'impacci esser tanto importuni, che vadano ricercando sottilmente nelle poesie col fuscellino ogni scropoletto" (ibid., p. 253); ma soprattutto - dice il Marino riprendendo un tema a lui caro ed espresso già nella lettera a Carlo Emanuele I - "dovrebbero contentarsi (...) di disfogar contro l'opere sole la rabbia, manifestando le mie sciocchezze senza pregiudicarmi in cose che rilevano molto più" (ibid.).

Anche le numerose lettere in cui si parla dell'*Adone* forniscono spunti che verranno utilizzati dai sostenitori del poeta nella *querelle* che accenderà lo Stigliani: il successo del pubblico, il rifiuto delle regole (ibid., p. 396), il paragone - implicitamente vittorioso - con la *Gerusalemme liberata*, l'insistenza sul diletto (ibid., pp. 188, 189), la preferenza da accordare all'*elocutio* rispetto all'*inventio* ("lo stile può passare per esser fiorito e venusto, ma la favola è alquanto povera d'azioni", ibid., p. 268; ma anche p. 206). Tuttavia, il Marino, come tanti altri critici del tempo, gioca su due tavoli: con Aristotele da una parte, cercando di dimostrare che l'*Adone* in realtà è poema costruito secondo i precetti della *Poetica* (che egli, ad ogni modo, dichiara di conoscere meglio dei propri censori: ibid., p. 396), contro il filosofo dall'altra, insistendo sulla trasgressione delle regole e sull'adeguamento al gusto contemporaneo.

Il quale gusto, però, stava conoscendo un sensibile mutamento di rotta - almeno tra quei grandi che, secondo il Marino, potevano e dovevano permettere la nascita e la crescita della poesia, assicurando al poeta gli agi necessari -, proprio a Roma e proprio a partire dalla pubblicazione dell'*Adone*, così che l'estremo tentativo del Marino (che prende pretesto dal debole intervento del Di Somma) di accreditarsi come il miglior esponente della poesia epica è destinato al fallimento. Ancor prima che l'apparizione dell'*Occhiale* scateni la polemica, Scipione Errico, nelle *Rivolte di Parnaso* (1626), aveva già limitato alla lirica il dominio del Marino: il quale, davanti al tribunale di Parnaso, appoggia le proprie pretese alla mano di Calliope (la musa dell'epica) non sull'*Adone* (la cui appartenenza all'epica è quindi negata a priori dall'Errico) ma sulla incompiuta *Gerusalemme distrutta*.

4. LA POLEMICA SULL'ADONE

4.1. Nel 1627 lo Stigliani, cogliendo il clima mutato e forse stimolato dalla definitiva messa all'Indice dell'*Adone* (4 febbraio 1627), tenta di abbattere la postuma supremazia mariniana: l'amicizia dei primi anni, già attraversata da dissapori, si era troncata con la pubblicazione dei primi venti canti del *Mondo nuovo* (1617), che contenevano offensive allusioni al Marino (c. XVI). Nel 1623, ristampando il proprio *Canzoniero*, Stigliani introduce nel libro IV degli *Amori giocosi* alcune composizioni parodiche - *L'amante disperato*, *L'amante stoltisavio*, *La Musa del secol nostro*: la critica, dunque, assume le forme della parodia - che prendono di mira le manifestazioni più oltranziste della lirica che poi si sarebbe detta "marinista" (e che Besomi, 1967 e 1975 ha segnalato trovarsi, prima e con più frequenza che nel Marino, nei testi di Cesare Rinaldi, degli appartenenti all'accademia bolognese dei Gelati, di Angelo Grillo, di Guido Casoni, di Gianvincenzo Imperiali). Ma agli occhi dello Stigliani l'*Adone*, stampato nel 1623, dovette apparire come una sorta di riepilogo della "maniera poetastrica" cui egli stesso aveva aderito nelle *Rime* del 1605 e che ora invece combatteva, a nome, probabilmente, dell'intero circolo barberiniano, che subodorava nella poesia idillica una pericolosa tendenza idolatrica (Chiodo, 1995, p. 41).

L'Occhiale, che lo Stigliani dichiara composto prima della morte del Marino, apparve nel 1627; o, meglio, ne apparve il quarto libro, dedicato al solo *Adone* (così Stigliani riassume il contenuto degli altri tre, dati per già composti e ormai prossimi ad una stampa in realtà mai avvenuta: "il primo libro mi giustifica appieno dalle imputazioni date al mio procedere: il secondo mi difende dalle riprensioni fatte a' miei scritti (dico alle *Rime* ed a que' canti del *Mondo nuovo*, che furono stampati alcuni anni sono) ed il terzo crivella co' termini dell'arte tutte l'opere di lui infino ad ora venute in luce, salvo che il solo *A-done* publicatosi da poche settimane in qua": Stigliani, 1627, p. 10).

Lo Stigliani confuta due indicazioni del Marino: la proposta di leggere l'*Adone* a brani, come una raccolta di liriche, è solo uno stratagemma escogitato a *posteriori*, non corrispondente alla reale intenzione compositiva dell'autore; inoltre, anche se il Marino si affanna a rubricare la sua opera come un romanzo, simile cioè alle *Metamorfosi* piuttosto che all'*Eneide*, essa va comunque vagliata secondo le indicazioni fornite da Aristotele in merito al poema eroico, visto che romanzo e poema sono la stessa cosa (in quegli stessi anni esplodeva, in Italia, l'imponente produzione romanzesca barocca, accompagnata da un dibattito critico di non eccelsa levatura ed originalità, ma fondato sul caposaldo di una stretta connessione del romanzo con la poesia epica, al fine preciso di nobilitare il nuovo genere tramite una illustre ascendenza: Angelucci, 1990). Di conseguenza, il canovaccio per giudicare l'*Adone* non può non essere quello costituito dalla *Poetica*: lo Stigliani esamina con grande minuzia la favola (nelle sue caratteristiche di unità, compiutezza, grandezza, legame con gli episodi, mistura di

felicità e di miseria, meraviglia, verosimiglianza, lieto fine, varietà), l'elocuzione (che deve essere pura, chiara, conveniente, ornata, varia, di stile mezzano), la sentenza (di cui esamina la verità, la coerenza tra i vari significati parziali, la "sofficienza" dei significanti rispetto ai significati, la composizione, la novità, la popolarità), infine il costume (che deve essere buono, conveniente ai personaggi, coerente). Questa prima censura è seguita da una seconda, svolta canto per canto (verso per verso, quasi) e analitica, che costituisce la prova testuale delle affermazioni ricavate dai principi generali.

Richiederebbe troppo spazio inseguire le varie motivazioni che rendono l'*Adone*, agli occhi poco benevoli dello Stigliani, carente in ogni sua parte e in tutti i modi possibili; interessa di più segnalare che la critica si regge su due elementi di fondo, ancora ben cinquecenteschi: la trasgressione (involontaria) di tutti i precetti dell'arte e l'uso di una lingua inadeguata al contenuto, cioè bassa e vile. Più imbarazzate le accuse di oscenità e di concettismo, anche perché vizi da cui la produzione dello Stigliani non era certo immune, come ebbero buon gioco a rimproverargli i suoi contraddittori (la licenziosità degli *Amori giocosi* aveva provocato la censura ecclesiastica dell'edizione 1605 delle *Rime* del Materano).

La fortuna critica dello Stigliani si deve forse, più che all'effettivo valore dell'*Occhiale*, alle sue posizioni antimariniane, che gli guadagnarono il consenso degli antibarocchi, dagli arcadi fino a Benedetto Croce. Né l'*Arte del verso*, unica parte nota di una prevista poetica in cinque libri, né la *Censura* al *Furioso* aggiungono molto: in particolare la *Censura* propone una "congiunzione Marino-Ariosto alle spalle del Tasso" in cui si è vista "una notevole intuizione critica" (Besomi, 1975, p. 242), la quale, in realtà, consiste nel riproporre - naturalmente trasformando da positivo in negativo il giudizio di valore sull'*Orlando Furioso* e sull'*Adone* - quelle dichiarazioni di Marino tendenti a svalutare la *Gerusalemme Liberata* e ad instaurare un confronto, per lui vantaggioso, tra la propria opera e il *Furioso* (come vide per primo già l'Errico, 1974, pp. 141-2).

Diminuita la dittatura culturale dei marinisti, Stigliani poté anche pubblicare, l'anno successivo, il *Mondo nuovo*, ampliato a 34 canti e solennemente dedicato a Filippo IV di Spagna. L'accoppiata *Occhiale - Mondo Nuovo* confermava il Materano come il più pericoloso e il più dotato degli avversari del Marino e della sua scuola, che quindi quasi subito insorse in forze. La polemica, scoppiata nel 1629 con le opere di Girolamo Aleandri, di Andrea Barbazza (*Le strigliate a Tommaso Stigliani*, Spira [ma Napoli] 1629) e di altri, ricevette nuova forza a metà secolo dai tentativi di Angelico Aprosio di rinfocolarla e prolungò i propri echi fino negli *Avanzi delle poste* di Carlo Celano (Recaldini, Bologna 1677) e nel *Ritratto del sonetto e della canzone* di Federigo Meninni (Passaro, Napoli 1677, pp. 266-70).

4.2. Apre le ostilità la *Difesa dell'Adone* di Girolamo Aleandri, invitato ad esprimere il proprio parere sull'*Occhiale* "non generalmente ma a parte per parte" da Claudio Achillini (Aleandri, 1629, p. 3), a nome, si direbbe, di tutto il circuito marinista romano-veneto (o veneto-romano, secondo la correzione delle gerarchie proposta da Raboni, 1991, p. 309), che resisteva al montante classicismo romano. La *Difesa* ripercorre passo passo il canovaccio impostato dallo Stigliani (il quale rispose con una *Replica* rimasta inedita: Biblioteca Casanatense, segnatura 901-900, già E.V. 14-15), confutandone puntualmente tutte le critiche e, appena possibile, rovesciandole contro il Materano. Si tratta, innanzitutto, di stabilire a quale genere appartenga l'*Adone*: "il poema del Marini avendo l'imitazione non drammatica, ma narrativa, e 'l verso, quale a tali poemi dall'uso è stato attribuito, ed essendo la favella sua poetica piena di que' lumi, e di quelle figure che ne' poeti da' maestri dell'arte si richieggono, non può chiamarsi se non poema epico", anche se "non avesse peravventura tutte quelle parti, che costituiscono, secondo l'opinione d'Aristotele, tal poema in eccellenza" (Aleandri, 1629, pp. 3-4). Del resto, forse Marino non ha voluto fare un poema epico come l'*Iliade*, l'*Eneide*, l'*Orlando furioso* ecc., ma "volle dilungarsi con una nuova forma di poema Epico dall'uso ormai troppo trito e di piacere con tal opera al mondo e d'acquistarsi gloria" (ibid.) seguendo i meno consueti modelli delle *Metamorfosi*, della *Commedia*, dei *Trionfi*.

Seguendo un suggerimento mariniano, l'Aleandri può concordare che nella favola il poeta non abbia "avuto gran felicità" (eccezion fatta per l'episodio di Sidonio e Dorisbe, il quale non proviene certo dal *Mondo nuovo*, come pretende lo Stigliani; e, comunque, in questo come in tanti altri casi da lui segnalati non di furto si tratta, ma di imitazione, poiché il napoletano migliora di gran lunga le proprie fonti); ma rovescia in elogio l'accusa di povertà della trama, poiché quanto più essa è semplice, tanto maggiore è il merito nell'allungarla (ibid., pp. 29-33). Quanto all'elocuzione, il critico deve ammettere la presenza di parole "basse"; ma non vuol sentir parlare di "noia", poiché, se qualche volta il poema si dilunga, "lo fa comportabilissimo la varietà de' pensieri, la novità de' concetti, e la nobiltà e delicatezza della dicitura" (ibid., p. 69). Anche le metafore ardite e non felici sono rare e compensate da una straordinaria varietà di tropi, che rendono l'*Adone* tutt'altro che monotono.

L'Aleandri - che è comunque personaggio della cultura romana al cui rilievo non si rende forse oggi il giusto omaggio - scrive come obbedendo ad un penso: non che lo faccia malvolentieri, ma la sua fedeltà al Marino - alla sua poesia e alle sue indicazioni di critica - gli impedisce, per lo più, di approfondire le riserve che l'accanimento dello Stigliani pur gli suscita. Di diversa tempra altri due protagonisti della disputa, Nicola Villani e Scipione Errico.

4.3. L'atteggiamento equilibrato assunto dal Villani nell'*Uccellatura* (1630) e nelle *Considerazioni* (1631), nate in

marginale alla disputa sull'*Adone*, ha permesso di situarlo tra coloro che con fortunata etichetta vengono detti barocco-moderati (F. Croce, 1966); tuttavia, pare più opportuno collocarlo in una posizione intermedia tra il rigorismo di Campanella e il classicismo del circolo barberiniano: le preoccupazioni etico-morali consigliano al Villani un recupero della condizione originaria della poesia (quando v'era coincidenza di poeta e di re), ripristino al cui raggiungimento siano utilizzate anche le moderne innovazioni, che non vanno quindi condannate a priori, ma asservite ad un disegno che le organizzi e le trascenda (Arbizzone, 1977, pp. 1-66). Il passo seguente è riepilogativo della posizione assunta nei confronti dell'*Adone*: "La sua favola è poco episodica, né ha molto del vario e dello ammirabile; la favella molte volte è affettata od oscura per cagione dell'ornamento soverchio; lo stile dà talora nella bassezza e talora nella gonfiezza; la sentenza spesso ha del vano [...]; il costume talvolta è disdicevole e reo; e, quello che assai più rileva, infelicissimo è questo poema nel muovere gli affetti [...]. Ma dall'altra parte la favola è una, compita, di giusta grandezza, ravviluppata, benché senza ricognizione, e credibile. La locuzione per lo più è chiara, leggiadra e ornata. La sentenza in molti luoghi è arguta, morale o erudita. Il costume universale è mediocrementemente buono, e convenevole, e simile ed uguale. Ma tra tutte le parti dello *Adone* la migliore, e la peggiore che vi sia, è l'ornamento della favella. Però che quando egli è soverchio, fa la locuzione oscura, e impedisce il movimento di tutti gli affetti, ma quando non è soverchio, fa la locuzione tanto leggiadra, e tanto mirabile, che niuno forse vi ha tra i Toscani poeti, che a tal segno arrivato sia. Un'altra parte ancora molto lodevole è nello *Adone*, ed in essa rarissime volte commette fallo, e questa è il numero poetico" (Villani, 1630, pp. 199-200).

L'*Adone* è giudicato positivamente in quanto risponde alle prescrizioni aristoteliche, per riguardo sia alla favola sia all'elocuzione; ed è proprio la condanna, pronunciata in nome del verisimile, del "soverchio" ornamento che a volte grava sulla *pars* da subito ritenuta magistrale del poema mariniano, a segnare la distanza che separa il Villani dalle posizioni barocche. Infatti, sia nell'*Uccellatura* sia nelle *Considerazioni* (che contengono una settantina di pagine riservate all'esame della *Commedia*, con particolare attenzione proprio alle similitudini e alle metafore), il Villani insiste sulla metafora non come fine ma come mezzo: "le metafore non tanto per l'ornamento quanto per l'evidenza del favellare sono state introdotte" (Villani, 1631, p. 34). Siamo quindi lontani dall'elogio della metafora come strumento conoscitivo che svolgerà il Tesoro, anche se non mancano osservazioni particolari di notevole acutezza, da porre accanto ad alcune fini letture di versi della *Commedia* evidenziate da Cosmo (in Villani, 1894) e da Tavani, 1976.

Il *Ragionamento* (1634) deplora la preferenza che la nostra lirica ha accordato fin dall'inizio alla materia amorosa, peccato d'origine che ne avrebbe determinato l'attuale impudicizia (motivo che viene incontro alle aspirazioni del circolo

barberiniano - e già del Campanella, nonché del marinismo "classicista" bolognese: Raimondi 1995, pp. 26-7 - ad una poesia di elevato spessore morale e lontana dalle "lascivie" mariniane, come prova la concordanza quasi letterale con la *Poetica* del Ciampoli); ma più interessa il tentativo, primo in Italia, di analizzare la produzione dialettale riflessa e di tracciarne un abbozzo di storia, basata sul "disegno di fondo" "di una simmetria fra poesia greco-latina e 'Toscane poesie'", e sostenuta da una "attenzione sistematica alla lingua" (Paccagnella, 1983, p. 210)

4.4. Precorre la disputa sull'*Adone*, mantenendosi quindi laterale (e non senza vantaggi critici) rispetto ad essa, la commedia in prosa *Le rivolte di Parnaso* (1626), nella quale Scipione Errico fornisce la prima prova della sua notevole capacità di "sceneggiare concretamente la critica" (Girardi 1989, p. 16). Si tratta di trovar moglie a Calliope, la musa dell'epica, ormai stanca del vecchio Omero, tra i seguenti corteggiatori: Trissino (per *L'Italia liberata dai Goti*), Ariosto, Tasso, Bracciolini (per *La Croce racquistata*), Marino (per la *Gerusalemme distrutta*, non per l'*Adone*). Dopo varie vicende, i pretendenti vengono respinti: Trissino per aver imitato Omero anche nelle goffaggini e nelle immoralità (la musa a lui adatta è quella della storia, Melpomene), Ariosto per aver introdotto nel *Furioso* troppe parole basse (se ne veda un nutritissimo elenco nei *Proginnasmi* del Fioretti) ed episodi comici ed invenzioni satiriche (gli tocca Talia, la musa della satira), Tasso per infedeltà, avendo egli mutato la sua *Gerusalemme* (viene consolato con Urania, la musa della scienza), Marino perché la *Gerusalemme distrutta* è solo millantata (gli resta la musa della lirica, Erato), Bracciolini per errori di rime e desinenze, infrazioni alla verosimiglianza (l'autore della *Croce racquistata*, evidentemente scosso dal giudizio, decide di farsi sacerdote di Diana Efesia).

Le *Rivolte* contengono anche la prima precisa caratterizzazione critica e morale del Marino, cui viene rimproverato di essere maldicente, di aver introdotto l'abitudine di prefazioni che lodano l'autore e denigrano la concorrenza (Errico, 1974, pp. 166-7), di vantarsi di novità (panegirici, epitalami, idilli, divisioni delle rime in parti secondo il tema) che non sono tali (ibid., pp. 71-2, 140), di essere lascivo (ibid. p. 74), di millantare opere non scritte (ibid., pp. 82, 106-9), di accusare gli altri di furti per coprire i propri (ibid., pp. 111, 167; e si segnala la possibile poligenesi dei concetti, visto che, segnala acutamente l'Errico, "oggi li concetti non si cavano d'altro che dalle similitudini, dall'etimologia delli nomi, dalli contrarii e simili luoghi topici": p. 138), di denigrare Tasso a vantaggio di Ariosto per averla poi più facilmente vinta con quest'ultimo (ibid., pp. 141-2); e i discorsi di Marino in *Parnaso* ripetono spesso alla lettera le prefazioni alle sue opere (è Errico il primo ad avanzare l'attribuzione al Marino della prefazione alla *Lira* firmata da Onorato Claretto). Molto severo il giudizio sulle *Dicerie*, che non "son altro che confuse farragini di malordinati concetti, dove la retorica è calpestata,

e bandita la politezza del dire, la gravità non si sa che cosa sia, dove esso trasportando varii concetti, che dalli pulpiti ha uditi e da libri moderni ha tolti, e confondendoli con le sue immaginazioni, delle cose sacre e profane un orribil misto, una spaventevol chimera ne forma" (ibid., p. 73).

Le critiche dell'Errico, pur già travasate in una forma "nuova" (molto più caratterizzata letterariamente dei *Ragguagli* del Boccacini, che ne costituiscono la matrice), scaturiscono ancora dalla fedeltà classicista all'etica del letterato (che verrà messa ancor meglio a punto dal Bartoli dell'*Uomo di lettere emendato e difeso*) e ai criteri rinascimentali del *decorum* e dell'*aptum*, che il Marino trasgredisce; e reagiscono alla di lui pretesa di spacciarsi per poeta epico, quando la sua vera grandezza sta nella lirica, nella quale "la poesia toscana" gli è debitrice "d'argutezza di concetti, di vaghezza di traslati e di gentilezza in esprimer gli affetti specialmente amorosi" (ibid., p. 69).

La caratterizzazione della poesia mariniana come lirica, non come eroica, è ripresa e approfondita nel dialogo *L'Occhiale appannato*, forse la miglior opera critica dell'Errico: la polemica contro lo Stigliani supera presto le ragioni personali che l'avevano motivata e si restringe al campo letterario. L'*Adone* non è poema epico (Errico, 1641, p. 139), né romanzo, come crede lo Stigliani, ma opera dello stesso tipo delle *Metamorfosi* d'Ovidio, cioè né poema né romanzo (ibid., p. 141). Dunque, tutte le obiezioni che lo Stigliani mette in campo "per avere occasione di far pomposa mostra delle regole e precetti del poema eroico, nel quale di maestro ci va affettando il nome" sono inutili e vane (ibid., p. 143). La parentela con le *Metamorfosi*, come sappiamo, fu suggerita dal Marino; ma l'Errico di proprio aggiunge delle correzioni di notevole interesse. Infatti, chiarisce che l'*Adone* non è in tutto simile alle *Metamorfosi* perché è più "piacevole" e "vago"; "il suo stile è dell'egloga o idillio che vogliamo dire, similissimo allo stile di Teocrito e di Virgilio; differisce solo nella quantità essendo assai lunga e dall'egloghe ed idilli de' nostri tempi nel verso"; anche la materia è la stessa di Teocrito (ibid., p. 170. Ne derivano conseguenze di non poco conto: "Hor posto che questo Adone non sia altro che una egloga di Virgilio o un lungo idillio di Teocrito in ottava rima: non solamente non gli convengono i precetti dell'Eroico (...) ma ancora non gli disdicono le arguzie, gli scherzi e dirò eziandio le bassezze, che di questo stile è proprio [sic] e alli componimenti gravi disconvengono: quindi avviene, che nell'*Adone* è permesso all'autore (il che all'epico non si concede) sotto il finto nome d'altrui narrar la sua vita, lodar se stesso, schernire e biasmare gl'indotti poeti, passar tutta l'istoria del poema tra giardini, novelle e amorosi dilette, sendone di queste e simili cose ripieni non solo l'egloghe e idilli dei sopra nominati autori, ma di tutti coloro che in questo genere hanno scritto. Da questo ancor nasce la libertà d'usare metafore ardite, di confondere i tempi, d'intesser parole nuove, forastiere e latine e insomma di far quelle cose che le [sic] composizioni epiche, tragiche e liriche (...) di pochissimo si confanno"

(ibid., pp. 171-2).

Dalle riserve delle *Rivolte* ad una totale adesione non solo all'*Adone* (sia pure al prezzo di un declassamento di genere) ma all'intera poetica del Marino: ne fanno fede anche la difesa del furto (male in sé, ma lecito in moltissimi casi: ibid., pp. 159-66) e il ben mariniano ricorso alla identificazione tra successo e valore di un'opera ("se questo poema" "sia buono o no" "il mondo e la voce comune ne faccia giudizio", poiché "Il vero paragone della poesia è l'applauso commune": ibid., pp. 172-3).

L'adesione al marinismo si manifesta forse ancor meglio attraverso le forme in cui l'Errico travasa i propri convincimenti critici: se l'*Occhiale* non esce dal consueto schema del dialogo (forse perché è l'opera contenutisticamente più impegnata), le *Rivolte* maneggiano con abilità la forma commedia e nelle *Guerre di Parnaso* (1643) l'Errico concretizzerà il proprio rifiuto delle regole (e la sconfitta del regolismo aristotelico dello Stigliani di fronte alla spregiudicatezza del Marino) addirittura in un romanzo, che mette in scena, con notevole abilità e apprezzabili effetti umoristici, le dispute letterarie degli ultimi cent'anni circa. La linea inaugurata dal Boccalini dei *Ragguagli* trova con l'Errico la sua migliore espressione nella felice simbiosi di capacità critiche e di discrete doti inventive.

5. TEORICI E CRITICI DELL'ARGUTEZZA

5.1. La polemica sull'*Adone* pone i critici di fronte a due compiti ineludibili e strettamente collegati: distinguere tra acutezze valide e acutezze viziose (il problema l'aveva posto lo Stigliani, con le caricature sissiane e vannettiane delle metafore del Marino, e nessuno dei suoi contraddittori era stato in grado di risolverlo) (F. Croce, 1966) e salvare le caratteristiche migliori del nuovo stile rifiutandone i difetti. Inoltre, benché lo Stigliani esca sconfitto dalla disputa, è ormai chiaro che l'egemonia mariniana è seriamente intaccata: le critiche al concettismo sono uscite dal luogo comune di quella retorica dell'antiretorica che costituiva in realtà, sotto le mentite spoglie di un rifiuto, una celebrazione degli stessi errori che venivano stigmatizzati, così che i critici "nuovi" si trovano costretti ad affrontare argomenti più sodi, concedendo non poco agli avversari. Ad es., la "lascivia" dell'*Adone* non viene più difesa da nessuno ed è anzi ritenuta un difetto che lo stesso Marino, se fosse vissuto più a lungo, avrebbe provveduto ad emendare: così afferma Aleandri, 1629, pp. a5-a6, riprendendo probabilmente un suggerimento di Achillini (segnalato da Raimondi, 1995, p. 27). Cogliamo qui un tassello di quel processo di beatificazione del Marino tentato dai suoi biografi tra il 1625 e il 1633: Slawinski, 1988, da correggere e integrare con Raboni, 1991.

La discussione sull'*Adone* ha il merito di stimolare una produzione di più alto livello, che esce dal contingente della critica militante e tenta un approfondimento ed una valutazione teorici di quanto di nuovo la poesia concettista aveva sperimentato ed offerto alla letteratura non solo italiana ma

anche europea. La prima indagine sulla natura e sulla legittimità dell'acutezza si deve a Matteo Peregrini, che pubblica nel 1639 (non a caso due anni dopo il proprio trasferimento a Genova, uno dei centri più vitali della poesia contemporanea) il trattato *Delle Acutezze*.

Il Peregrini muove da "un classicismo barocco che riaggregava la retorica all'etica" (Raimondi, 1995, p. 35), come è evidente sia nel rifiuto di uno dei postulati della poetica moderna, cioè l'identificazione del valore poetico con il successo presso il pubblico (si tratta in realtà di un successo effimero, perché sancito "o dalla sola turba popolare, ch'è tocca dalla novità, ma non può dar altro giudizio: o solamente da gl'infarinati di lettere, i quali non hanno perfezione di giudizio, anzi comunemente da una fallace presunzione di sapere sogliono averlo molto corrotto: o pure anche talvolta da gli uomini savi; ma o non ben guardanti da vicino, e internamente, la cosa: o pure favellanti in paragone d'altri di minor pregio, che sono infiniti": Peregrini, 1639, pp. 268-9); sia nella convinzione che si debbano evitare le "acutezze viziose" (e la certezza che per sfuggire il rischio basti seguire le "venticinque cautele" da lui proposte (ibid., cap. XII) è evidente retaggio dell'aspetto regolista del classicismo).

Ma il letterato bolognese non possiede la robustezza teoretica necessaria ad una convincente distinzione tra acutezze viziose e virtuose, né l'impalcatura all'interno della quale motivare il rifiuto di queste ultime; così che le sue eccellenti qualità analitiche, che dispiega nell'indagine sui caratteri e sul funzionamento dell'acutezza, rischiano di diventare una sanzione - difficile dire quanto convinta: secondo Blanco, 1992, p. 228, "sur le plan du goût tout au moins, Peregrini est un partisan décidé de l'object sur le quel il a entrepris d'écrire" - di una pratica assai diffusa (come conferma la più tarda e più corruva *I fonti dell'ingegno*, nata proprio come manuale per non mancar mai di arguzie: il nuovo stile "stava diventando uno stile di società, e non solo nazionale. *Les précieuses ridicules* di Molière vengono rappresentate di lì a pochi anni, nel 1659": Guglielminetti, 1990b, p. 59).

Peregrini limita la propria analisi all'"acutezza mirabile", che così definisce: "Un artificioso legamento entimematico di più cose in un detto, per guisa che cadano l'una tanto raramente in concio dell'altra che l'ingegno del dicitore diventi oggetto d'ammirazione, onde l'ascoltante resti molto gagliardamente dilettrato" (Peregrini, 1639, p. 178). Il critico mostra di aver ben colto alcuni dei caratteri fondamentali sia della nuova poesia - lo spostamento della "meraviglia" dal testo all'"ingegno" dell'autore e del lettore, l'importanza del "diletto" - sia dello strumento retorico che essa privilegia: il concetto (o vivezza o spirito o acutezza) si fonda sul "legamento", cioè sull'aspetto formale, e sulla presenza di un entimema, cioè di un sillogismo incompleto (o retorico, appunto).

Ecco la parentela e insieme la differenza della poesia rispetto alla logica: la seconda persegue il vero attraverso il sillogismo ed è presieduta dall'intelletto, la prima mira al

bello e risponde all'ingegno ("l'oggetto del plausibile a nostro proposto non s'appartiene all'intelletto, che solo cerca la verità e scienza delle cose; ma sí bene all'ingegno, il quale tanto nell'operare quanto nel compiacersi ha per oggetto non tanto il Vero quanto il Bello. Dunque la rarità dell'artificio nel legame entimematico al nostro fine non si spiega tanto nel trovare una perfetta congiunzione del mezzo con gli estremi, quanto nel formare una vicendevole molto rara e campeggiante acconcezza. Dove il mezzo congiungente e le cose congiunte stiano nella natural condizion loro, non si può formar cosa alcuna di raro e, mancando affatto l'artificio, altro di pregio non può sperarsi che una buona e chiara connessione sillogistica: e così all'intelletto molto soddisfare, ma non già punto all'ingegno": *ibid.*, p. 42). Se il fine è il bello, e non il vero, e lo strumento attraverso cui perseguirlo è l'entimema, si apre però la porta al falso, come mostra *ad abundantiam* proprio la poesia contemporanea: il Peregrini ne è ben consapevole ed afferma la consustanzialità di menzogna ed argutezza ("Tutti questi detti hanno una imagine artificiosa del vero, ma non hanno la verità. Anzi, quando l'avessero si rimarrebbero facilmente affatto senza baleno d'acutezza": *ibid.*, p. 123), che vale specialmente a proposito delle acutezze fondate "sulla finzion palese", più delle altre svincolate dalla verità. E quindi, più delle altre, soggette al rischio della "freddezza", perciò da evitare, almeno nei componimenti di maggior impegno stilistico e contenutistico.

5.2. Molti dei temi affrontati dal Peregrini ritroviamo nell'opera culminante della teoresi concettistica, cioè il *Cannocchiale aristotelico* (1654) di Emanuele Tesauro, ma inseriti in un contesto di esaltazione dell'eccesso anziché di inviti, sia pure un po' posticci, alla prudenza e alla cautela. Poiché, tanto per cominciare, tutto è significazione, e per di più significazione arguta: si avranno allora l'argutezza simbolica (che ricopre tutti i fenomeni non verbali) e quella lapidaria (cioè verbale). Tutto, quindi, rientra sotto il dominio della retorica: è ad essa (o alla metafora nella sua accezione più estensiva, che con la retorica tende a coincidere) che viene assegnato il ruolo di modello interpretativo di tutto il reale, come ha visto Raimondi, 1982.

Dall'argutezza alla metafora il passo è breve, tanto più che il Tesauro propone una concezione estensiva di quest'ultima, che la fa coincidere in pratica con le figure "ingegnose" (cioè quelle che postulano l'intervento dell'intelletto e che articolano, assieme alle "armoniche" e alle "patetiche" l'intero campo figurale). Giovandosi di indicazioni esplicite e di accenni della *Retorica* e della *Poetica*, il Tesauro ne distingue otto specie (delle quali solo la prima coincide con ciò che attualmente si intende per metafora): di somiglianza, di attribuzione, di equivoco, di ipotiposi, di iperbole, di laconismo, di opposizione, di decezione. Una seconda classificazione, questa volta assiologica, traversa la prima: infatti, le metafore (cioè, in sostanza, le figure) si distinguono in "simplici parole metaforiche", in "proposizioni

metaforiche" e in "argomenti metaforici". Ciascuno dei tre gradini utilizza una diversa "operazione" aristotelica dell'intelletto: il "concetto (o "apprensione") presiede, attraverso l'"adduzione", alla creazione della metafora semplice, il "giudizio", tramite la "deduzione", a quella della proposizione metaforica, infine il "sillogismo", grazie alla "riflessione" sovrintende alla nascita dell'argomento metaforico. E' proprio l'assunzione della graduatoria aristotelica a giustificare, per analogia, la gerarchia fra i tre gradi metaforici: "siccome la prima operazione dell'intelletto serve alla seconda, e la seconda alla terza, così dalle semplici parole metaforiche nascono le proposizioni metaforiche e da queste gli argomenti metaforici" (Tesauro, 1670, p. 481).

Qui preme sottolineare un acquisto concettuale di particolare importanza poiché pertinente al tema dell'opera, che è la trattazione dell'elocuzione arguta e ingegnosa, come avverte il titolo: mi riferisco alla piena identificazione del terzo gradino, cioè degli "argomenti metaforici" con le argutezze (designate anche "concetti arguti", "entimemi urbani", "urbanità entimematiche", "argomenti urbanamente fallaci"), con variazione sinonimiche sì, ma non prive di significato: *ibid.*, pp. 487-89). Al termine di una lunga trattazione, il Tesauro, pur ammettendo che metafore semplici e proposizioni metaforiche costituiscono la base dell'argutezza, riconosce nei soli argomenti metaforici le arguzie degne di tal nome: "perfettissima e sopra tutte l'altre ingeniosissima sarà quella [argutezza] che si fabrica dalla terza operatione dell'intelletto. Anzi questa sola merita il nome di arguzia, che nasce dall'argomento: proprio parto di quella terza facultà della umana mente" (*ibid.*, p. 487). E questa è altra affermazione che vale la pena di ritenere, poiché significa, come è stato sottolineato, che "l'idea di argutezza rimanda a una sostanza ragionativa, a una sorta di discorso implicato, di raccorciamento in cui l'energia discorsiva e semantica si accumula per poi espandersi nella decifrazione" (Scarpati, 1990, p. 48): con un ancoraggio all'etimo di arguzia (da *arguere*: dimostrare, argomentare) che oggi si è perso.

Che cosa è dunque questa argutezza? Ascoltiamo le parole definitive e definitorie del Tesauro: "Conchiudo l'ENTIMEMA URBANO essere una cavillazione ingegnosa, in materia civile, scherzevolmente persuasiva, senza intera forma di sillogismo, fondata sopra una metafora" (*ibid.*, p. 495). Fin qui la definizione: ancora da arricchire, però, con un'altra fondamentale caratteristica, la fallacia: "l'unica loda delle argutezze" consiste infatti "nel saper ben mentire" (*ibid.*, p. 491), come il trattatista verifica esaminando, ad uso del lettore, le dieci argutezze proposte ad esempio: tutte fondate su vari paralogismi (*ex signo*, a *falsa analogia*, a *non causa pro causa*, etc.: *ibid.*, p. 490) eliminati i quali si "divelle" "la radice dell'Argutezza" (*ibid.*, p. 491). Tuttavia, in tal modo il Tesauro opera un rimando ai luoghi degli entimemi apparenti che presenta, per il lettore, il non lieve inconveniente di un confronto con le "spinosità dialettiche": con

la conseguenza di dover quindi apprendere, per comporre argutezze, "le maniere degli argomenti fallaci, che scapezzar potrebbero un cervel di ferro" (ibid., p. 497). Ed ecco qui allora il colpo d'ingegno del Tesauro, che stabilisce una proporzione tra dialettica e *loci* da una parte e retorica e figure dall'altra: "Dicoti adunque, che sicome il concetto arguto è un entimema urbano, cioè metaforico: così, se 'l dialettico deriva le sue cavillazioni scolastiche da' luoghi sofisticati, il retorico deriva le sue cavillazioni metaforiche dalle otto metafore, che sono invece di luoghi". Se il lettore sapeva già trovare metafore semplici (aveva già competenza figurale attiva), il più è fatto: "Se dunque fin qui senza tanta loica, tu apprendesti a fabricar col tuo ingegno le parole metaforiche, e indi a continuarle nelle metaforiche propositioni, con l'allegoria; così col medesimo ingegno, ma aggiuntovi un poco di discorso, potrai tu fabricar gli entimemi metaforici che tu desideri". Basterà, una volta posto il tema (o soggetto), applicarvi una delle tre seguenti operazioni dell'intelletto: "Addurre alcuna ragione di quel soggetto: (...) dedurre da quel soggetto alcuna conseguenza; [riflettere] sopra due circostanze di quel soggetto che abbian tra loro alcuna proporzione o sproporzione" (ibid., p. 498).

Il brano citato innesca due riflessioni: la prima è che la poesia nasce come opera dell'"ingegno" (anche se rielaborata dall'intelletto, da cui del resto, l'ingegno dipende: "L'ingegno naturale è una meravigliosa forza dell'intelletto, che comprende due naturali talenti, perspicacia e versatilità": ibid., p. 82), il quale, quindi, si costituisce in facoltà autonoma che ad essa presiede (come già in Peregrini e in Pallavicino) e alla quale è dannoso, oltre che inutile, imporre leggi di qualsivoglia tipo, almeno in ambito poetico ("Chi può rattenere un ingegno che a bel capriccio si scuote la testiera o rompe il barbozzale? Certamente l'istesso autor nostro [Aristotele], come altrove si è detto, a simili spiriti lascia le briglie sul collo, con quelle parole: *Nisi consulto ita dicere velit*: ibid., p. 276). La seconda è che esiste una pericolosa parentela tra retorica (= poesia) e sofistica, che sposterebbe la prima nel terreno inaccettabile della menzogna. E qui il Tesauro ritaglia, grazie a "due parole: *Enthimema urbanum*" dell'"Oracol nostro" la specificità della "cavillazione urbana" rispetto alla cavillazione dialettica, della poesia rispetto alla sofistica: c'è differenza nella "materia", nel "fine", nella "forma accidentale" e 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 "cavillazione urbana" consiste nel "rallegrar l'animo degli uditori con la piacevolezza, senza ingombro del vero" (anziché "corromper quasi prestigiosamente l'intendimento de' disputanti con la falsità"); la forma materiale è contratta in entimema, anziché distesa; ma è la "forma essenziale" che permette di riconoscere l'"Urbanità" in quanto "fallacia" sì, ma scoperta (la "finzion palese" del Peregrini), "che senza dolo malo scherzevolmente imita la verità, ma non l'opprime; e imita la falsità in guisa, che il

vero vi traspaia come per un velo, acciocché da quel che si dice velocemente tu intendi quel che si tace: ed in quell'imparamento veloce è posta la vera essenza della metafora" (ibid., pp. 492-4) (Per la ricostruzione del pensiero del Tesauro mi sono avvalso di Frare, 1994, pp. 300-303). La "cavillazione urbana", dunque, e con essa la poesia, sotto l'apparenza del falso attinge in realtà il vero: in queste pagine la "dimensione gnoseologica" assegnata dall'aristotelismo alla poesia viene spinta fino "alle porte dell'estetica moderna" (Scarpati, 1990, p. 70).

L'adesione teorica del Tesauro alle sperimentazioni più avanzate della poesia contemporanea si riscontra anche nelle parti più propriamente critiche del trattato, che rileggono la letteratura latina e quella italiana *sub specie argutiae*: così, la lingua latina passa dalla giovinezza di Andronico, Ennio, Plauto alla virilità di Virgilio, Ovidio e Orazio (poesia), di Gracco, Ortensio e Cicerone (oratoria), di Livio, Sallustio e Cesare (storia). Con Tiberio comincia la decadenza: i componimenti di Lucano, Seneca, Tacito non sono "tanto emendati e latini" ma guadagnano in concettosità e acutezza. Segue "la rancida e cadente vecchiezza" della lingua latina, dalla quale trae origine l'italiana: prima bambina, poi giovinetta con Dante (ricco di vocaboli "ranciosi molto e plebei"), con Petrarca (che scrisse "con acutezza e accuratezza maggiore", ma va censurato "per le poetiche licenze, per la violenza della rima e per le reliquie dell'idiotismo antico"), con Boccaccio (che scelse uno stile troppo umile). La "virilità" è "questa che, cominciata nel passato secolo, va tuttavia maturando", grazie al mecenatismo dei papi e al lavoro degli Accademici della Crusca e che trova il proprio degno coronamento, "nella lirica e nella prosa", in Giambattista Marino, il quale "mai non iscriveva una paroluzza, un articoletto, che non ne avesse reso alta ragione" (Tesauro, 1670, pp. 238-45).

Come abbiamo visto, tutto, secondo Tesauro, è argutezza; a *fortiori*, anche tutto lo scrivere. E nemmeno la scrittura critica sfugge al metaforismo universale, come dimostra proprio la particolare natura del suo trattato, il quale realizza la propria adesione alla poetica concettista, oltre che con i mezzi della riflessione (dell'intelletto) anche con quelli dell'"ingegno", versando il contenuto in uno stampo antitetico per quanto riguarda l'*inventio* e ad altissima densità retorica per quanto riguarda l'*elocutio* (Frare, 1991). Il concettismo, partito come pratica letteraria e divenuto ormai costume sociale di grande diffusione, civiltà concettista, celebra in quest'opera il proprio trionfo e il proprio rispecchiamento ultimo e definitivo. Altre istanze si affacciano all'orizzonte della cultura, ormai più europeo che italiano.

5.3. Ciò non toglie, tuttavia, che la possente voce del Tesauro accompagni una linea concettista, la quale, pur sopita dal classicismo ormai dominante, rimane comunque viva se non vitale; e che può ancora contare su un qualche intervento critico di un certo interesse, specialmente in quell'area meridionale che, accanto ai prodromi del petrarchismo di stampo

arcadico, registra, col Lubrano, un interessante esperimento del cosiddetto tardo barocco. *Il ritratto del sonetto e della canzone* (1677) di Federico Meninni costituisce una divulgazione delle posizioni teoriche del *Cannocchiale aristotelico*, come emerge in più luoghi, ma soprattutto nel cap. XIV. *Dell'arguzia*: "Dal *Cannocchiale* [gli] derivano, per esempio, le partizioni delle figure patetiche e armoniche, gli scandagli metrici o prosodici, e soprattutto l'idea stessa di letteratura come lavoro dell'invenzione" (e non come prodotto dell'imitazione) (Raimondi, 1982, p. lxxvii). Ma il Meninni possiede tempra più critica che teoretica: egli propone una linea della lirica italiana, limitata alle forme del sonetto e della canzone, che sembra riallacciarsi direttamente al Tassoni per l'apologia dei moderni e che sviluppa in modo analitico il breve tracciato proposto dal Tesauero.

La storia della lirica si svolge in tre fasi: nel sonetto, dopo l'esperienza dantesca, ridotta ad una sorta di apprendistato, "il primo tempo di perfezione cominciò nell'anno 1350, del Petrarca; il secondo nel 1550, di Luigi Tansillo, di Angelo di Costanzo, di Antonio Ongaro; e l'ultimo intieramente perfetto nel 1600 di Giovan Battista Marini, e d'altri, de' quali furono le rime impresse fino all'anno 1648" (Meninni, 1677, p. 111). L'elogio del Marino è caldo e convinto: inizia con la confutazione delle riserve espresse dal Pallavicino nelle *Vindicationes*, attribuite ad un momento di umore ipercritico e smentite sia dal grande successo di pubblico sia dalle opinioni di illustri letterati. La lode riguarda tutte le opere poetiche del Marino (ricordiamo che l'ammirazione del Tesauero abbracciava anche le prosastiche): "quanta varietà e facondia dimostra nella *Lira*? Quanta amenità nella *Sampogna*? Quante arguzie nella *Galeria*? Quante delizie negli *Epitalami*? Quanta varietà nella *Strage*? Quanta fiorita erudizione e quanta facilità e venustà insieme nell'*Adone*?". Insomma, "Egli fu quel poeta, a cui tanto deve la poesia toscana, avendola arricchita d'argutezze, di concetti, di traslati e di gentilezza in esprimere gli affetti specialmente amorosi" (ibid., p. 160; si noti il ricalco pressoché letterale del giudizio dell'Errico qui citato a p. 20).

L'adesione del Meninni si estende anche al Marino critico, le cui affermazioni, a proposito di lui e di altri, vengono spesso citate; ma i capitoli dedicati all'emulazione, alla traduzione e al furto (LV-LVI) non lo annoverano tra le *auctoritates* e ribadiscono una immoralità del furto letterario, a prescindere dalle circostanze attenuanti, che si avvicina molto alle tesi del Bartoli.

I tempi sono davvero mutati: gli ultimi barocchi non osano più riproporre quell'oltranza concettuale e stilistica che il loro caposcuola chiedeva anche alla critica. Di conseguenza, nella canzone i modelli diventano quei poeti che noi oggi definiamo classicisti: il Chiabrera e il Ciampoli, ma soprattutto il Testi, anteposto, in un significativo confronto, al Marino: "Volava per tutto il mondo de' letterati la fama del Cavaliere Gio. Battista Marini per la facilità del metro, per la varietà de' componimenti, e per la feracità de' concetti e dello stile; ma il

co. Fulvio Testi le tarpò le piume, atteso che nelle sue *Liriche poesie* [Fulvio TESTI, *Poesie liriche*, Cassiani, Venezia 1627], cioè nelle canzoni, fu più castigato, più splendido, più culto e ornato di lui. Egli ammolli e rallegrò la durezza e la malinconia de' versi antichi e fe' tacer tutti con la novità del suo stile. Fu miglior versificatore del Chiabrera e del Ciampoli, era di gran lunga più ameno, più piacevole, più patetico, più felice e più misurato d'amendue; ma minor poeta in riguardo solo dell'invenzione" (ibid., p. 184).

5.4. La poetica del Tesauro trova una originale riformulazione nelle opere dell'amico e ammiratore Francesco Fulvio Frugoni, che la sottopone ad un ben secentesco processo di "perfezionamento", già a partire da alcune pagine della *Vergine parigina* (1661), dell'*Accademia della fama* (1666), dei *Ritratti critici* (1669): quindi, ben prima del più noto e più studiato *Cane di Diogene* (1687-89), il quale ribadisce motivi per lo più già sviluppati.

Tema dominante della poetica e della critica del Frugoni è il *miscere utile dulci*, la fusione di contenuti moralmente impegnati con uno stile in grado di solleticare il palato, ormai raffinato quando non viziato, di un lettore che egli postula, non a caso, insieme "pio e ingegnoso" (Conrieri, 1974, p. 171). Mentre la scelta di argomenti seri e utili non crea particolari problemi, meno semplice è l'individuazione dello stile da adottare, in particolare dopo le riserve che i barocchi più pensosi e il classicismo del circolo barberiniano avevano avanzate sul concettismo: i primi rifiutandone, in nome del verisimile e del decoro, l'oltranza qualitativa e quantitativa, il secondo addirittura dubitando che un rinnovamento contenutistico-morale della letteratura potesse plausibilmente affidarsi allo "stile che chiamano moderno concettoso" (Bartoli, 1878, parte II, IX.7).

Pure il Frugoni combatte certe caratteristiche barocche (la lascivia, il ricorso allo stesso tono sensuale anche quando si affrontino argomenti sacri), ma "un discorso letterario che non ricorra agli artifici del parlare metaforico e non provochi la meraviglia del lettore è per lui, prima che impossibile, impensabile" (Conrieri, 1974, p. 171). Dopotutto, il concettismo si presta benissimo al fine del *docere*: si tratta semplicemente di "trasportare al morale" tutti i materiali inventariati: e ciò proprio grazie al ricorso all'ingegno, che, come insegnava il Tesauro, sa stabilire collegamenti tra gli oggetti più disparati (toccherà poi al giudizio ripercorrere gradino per gradino il tragitto bruciato in un attimo dall'ingegno).

Ecco come il Conrieri (1974, p. 180) riassume i rapporti tra il Frugoni e il Tesauro: "L'atteggiamento del Frugoni nei confronti della poetica tesauriana è sí di ossequio, ma anche di 'perfezionamento' in nome delle finalità morali dell'arte"; "'perfezionamento' letterario (la metafora argutamente emendata) e morale (la metafora portata a cogliere il vero)". Sintesi ineccepibile, ma forse passibile di un ritocco: la preoccupazione frugoniana per il vero non riguarda la singola metafora (o, meglio, la singola figura ingegnosa) volta a volta

usata, ma il contesto in cui essa è inserita: la figura usata, cioè, può tranquillamente fondarsi sul paralogismo o addirittura sul falso, in tanto in quanto essa è coonestata dalla sovrapposizione di un senso allegorico che ne garantisce l'inserimento in un quadro di verità morale. Al raggiungimento del fine della verità possono essere adibiti anche i mezzi del falso.

Queste stesse convizioni plasmano e modellano la scrittura critica del Frugoni, che trova nel *Tribunal della critica (Quinto latrato del Cane di Diogene)* la propria formulazione riassuntiva. Non dobbiamo quindi scindere i giudizi critici (centralità dell'esperienza concettista; apologia dei moderni; rifiuto di quei romanzi che non presentino le caratteristiche dello sperimentalismo stilistico e di un insegnamento morale più o meno riposto [Capucci, 1987] ecc.) dalla scelta di presentarli in una *elocutio* e in una *fabula* tese a trasmettere un insegnamento attraverso i mezzi della "meraviglia"; meraviglia da raggiungersi in un ambito col ricorso sfrenato alla figuralità (metafore, concetti, antitesi, neoformazioni, bisticci, figure etimologiche, antimetatesi ecc.), nell'altro grazie all'inserimento nella corrente boccalianiana dei ragguagli di Parnaso.

6. TEORICI E CRITICI DEL CLASSICISMO

6.1. Costantemente tesa alla verifica di una validità non solo morale ma propriamente religiosa della poesia fu anche la poetica di Tommaso Campanella (a riprova ulteriore della complessità e ricchezza del fenomeno barocco), ma con una oltranza ed un rigore pressoché unici nel panorama del Seicento. Già nella giovanile *Poetica italiana* (1596) il Campanella rifugge da qualunque preoccupazione di ortodossia aristotelica, poiché l'unico modello da tener presente, nel suo quadro profetico, è l'insegnamento divino: "La Chiesa poi disse a' poeti cristiani che si prenda Dio per regola, e non gli dà altra regola" (Campanella 1954, p. 345). E' solo l'attuale corruzione del mondo che provoca lo stravolgimento dei valori e l'identificazione tra poesia e menzogna: "perché il mondo è corrotto, non è meraviglia che si tenga da tutti che il buon poeta è il più bugiardo, e quello che dice più stravaganti cose, e che più dionestamente parla, e che finalmente imita Omero, Catullo e Virgilio e l'Aretino e non David, Dante e Salomone" (ibid., p. 330). Questo è il nuovo canone da seguire: lo stesso Tasso, perfino nella *Gerusalemme conquistata*, ha troppo consentito ad un diletto fine a se stesso, non subordinato al piacere ultimo, cioè il vero e il bene. Allo stesso modo la poesia è subordinata alla filosofia e alla religione: "ma perché pochi conoscono il loro fine, ma sono poeti per una cieca imitazione, non per intendenza architettonica, come furono i poeti ebrei, spesso vengono arramendati dagli artefici superiori, come Platone riprende Omero" (ibid., pp. 319-20).

Di conseguenza, non stupisce l'assegnazione del primo posto, tra tutti i generi poetici, al poema sacro (ibid., p. 345); seguono il poema filosofico (ibid., p. 347), poi il poema

eroico (ibid., p. 353), infine la tragedia (ibid., p. 402). La posizione di Campanella in merito alla tragedia, già a questa data, merita una certa attenzione: infatti, a suo parere, essa deve "trattare i soggetti de' nostri tempi" (ibid., p. 403); ma, soprattutto, la migliore di tutte è la tragedia cristiana, il cui archetipo è la morte di Cristo (cioè del personaggio totalmente innocente, in aperto contrasto con le prescrizioni aristoteliche) e il cui germe è la sacra rappresentazione (ibid., pp. 404-4). Forse le tragedie cristiane, proprio perché mettono in scena la morte del giusto, apportano meno compassione, ma "politicamente e divinamente svegliano maggiori affetti, più utili e più compassionevoli (...). Dirittamente le nostre tragedie dunque sono più da stimare - ché l'altre si concedono per condescendere in qualche parte all'usanza - le quali vanno spargendo saviamente i padri Gesuiti" (ibid., p. 406).

Campanella tocca problemi che saranno al centro del nutrito dibattito secentesco sulla tragedia, che non è qui possibile ricostruire con l'ampiezza che richiederebbe: per merito di Zanlonghi, 1993, possediamo comunque un quadro delle posizioni più significative riguardo ai problemi più scottanti (mimesi e verosimiglianza, ruolo e significato della catarsi, scopo e caratteristiche della tragedia cristiana) e siamo in grado di individuare un processo di progressiva dissoluzione del modello classico, al quale viene sostituendosi, con sempre maggior legittimazione teorica, la tragedia a lieto fine (tragicommedia e tragedia cristiana).

La seconda *Poëtica*, latina (1612; stampata nel 1638), sviluppa ancor meglio le premesse barocche implicite nella prima, chiarendo che la mira del Campanella non coincide col raggiungimento dell'oraziano *miscere utile dulci*. Infatti, "Esse poëticam rhetoricam quandam figuratam, quasi magicam, quae exempla ministrat ad suadendum bonum et dissuadendum malum delectabiliter iis, qui simplici sermone verum et bonum audire nolunt, aut non possunt, aut nesciunt" (ibid., p. 906): "la sostituzione della categoria del 'dolce' con quella del 'magico' suppone un'impostazione radicalmente diversa del problema della forma: ben lungi dall'essere una veste applicata ad un contenuto di per sé importante e convincente, la forma, nella misura in cui è chiamata a realizzare l'effetto magico della poesia, risolve in sé l'impegno creativo del poeta" (Guglielminetti, 1986, p. 487). Da qui discendono, secondo l'impostazione unitaria del sapere che sempre Campanella dà ai problemi che affronta, le singole scelte: di forma - il lessico (con ovvia attenzione al fonosimbolismo) e la metrica (quantitativa) sono gli strumenti privilegiati per attingere la magia poetica -, dei modelli poetici da seguire (Dante, i libri profetici della Bibbia e i Salmi, che già contengono tutti e dodici i tipi di poema che il Campanella inventaria: VIII I) e da rifiutare (Tasso, Marino: "Adonis adoratio. Quod renovat lascivus Marinus in seculo nostro": ibid., p. 934), della formulazione di *endoxa* relativi alla *Res publica Christiana* che sostituiscano quelli aristotelici.

La premesse teoriche del Campanella trovano concreta

applicazione critica nei *Commentaria ai Poëmata* di Maffeo Barberini (dal 1623 papa Urbano VIII): sarebbe sbagliato considerare quest'opera monumentale (circa 1300 pagine, stese tra il 1627 e il 1632) un semplice tentativo di ringraziare e di ingraziarsi il Pontefice. In realtà, il Campanella vede nei *Poëmata* (come già nelle scoperte di Galileo) semplicemente la conferma di quanto egli, da filosofo, aveva intuito e scritto sulla necessità di un rinnovamento (che è poi restaurazione) del mondo intero; e approfitta dei *Commentaria* per diffondere la propria immagine di profeta e soprattutto la propria concezione filosofica, che trova appunto verifica, sia pure al prezzo di qualche inevitabile stravolgimento, anche nelle poesie del pontefice (insomma, "la poesia del papa è grande perché realizza le indicazioni che Campanella stesso aveva dato nella *Poëtica*" e "la nuova scienza viene inserita in un quadro profetico del cui significato ultimo Campanella è l'unico interprete": Bolzoni, 1989, p. 310). Tanto è vero che si è potuto parlare di una "manovra [...] di fra' Tommaso per strumentalizzare il papa, lusingandone la vanità, spacciarlo per nemico degli aristotelici e farlo servire da sgabello alla propria ascesa trionfale": manovra che, sventata dai nemici del Campanella, avrebbe avuto qualche conseguenza addirittura sulla condanna di Galileo nel 1633: Spini, 1996, p. 53 e capp. III e IV).

Molti dei temi toccati da Campanella e delle proposte di soluzione da lui avanzate si ritrovano negli scritti di molti degli appartenenti al circolo barberiniano, che, con maggior successo proprio a partire dall'elezione a papa di Maffeo Barberini, ma già da qualche anno, tentavano di controbattere la "lasciva poesia" che si veniva affermando in Italia. In questa strategia di restaurazione del classicismo rientrava innanzitutto la proposta di un caposcuola da opporre al licenzioso Marino, subito individuato in Gabriello Chiabrera (un altro ligure), o meglio in quella parte della sua vasta e multiforme produzione che si iscrive nel cosiddetto "classicismo barocco", sia per le scelte formali sia per le preoccupazioni morali che la guidano.

6.2. La necessità di ordine e di rigore, formale insieme e morale, del circolo barberiniano, va anche ricondotta all'influsso dei recenti e ancora in corso progressi della scienza sperimentale. Postilla bene l'Asor Rosa: "La scienza [o forse meglio: quegli scienziati che furono anche letterati] nel Seicento si fa portatrice verso la letteratura di un gusto classicheggiante e regolistico" (1979, p. 142): il che contribuisce a spiegare il maggior episodio del secolo di incompatibilità tra scienza e poesia, cioè la sordità di Galileo nei confronti della *Gerusalemme Liberata*. I maggiori esponenti del circolo furono il Ciampoli nella poesia, il Pallavicino nella teoresi.

Anche il primo, tuttavia, si cimentò in una *Poetica sacra* (1648, postuma; si tratta di un dialogo in versi in cui la Devozione cerca, riuscendovi, di tirare dalla propria parte la Poesia) che contiene alcune delle idee-guida del circolo, a

partire dalla necessità dell'assunzione di un contenuto religioso e del rifiuto sia della poesia d'amore (tema pressoché unico della lirica italiana) sia della mitologia. Il problema essenziale, tuttavia, resta quello della conciliazione tra poesia e verità (*II trattato. Come possa con la poesia unirsi la verità*): alla Poesia che confessa di aver privilegiato la menzogna perché il vero è povero di meraviglia e di diletto, la Devozione addita una serie di soggetti sacri che soddisfano alla condizione richiesta: perché non cantare Gerico al posto di Tebe, san Paolo al posto di Prometeo, san Michele invece di Marte, le tentazioni di s. Antonio al posto delle fatiche d'Ercole, Giosuè al posto di Fetonte, Giona al posto di Arione ecc.? Tanto più che la scelta del vero non solo non esclude il ricorso agli ornamenti, ma addirittura apre uno spazio all'invenzione, al finto, che non è né falso né vero. Naturalmente non è lecito "falsar gli annali all'immutabil fede" (Ciampoli, 1648, p. 316), ma Dio stesso, "per farsi palese a nostre menti / pigliò meravigliose / di creata beltà pompe apparenti", come dimostra l'*Apocalisse di s. Giovanni*: apparenti ma non menzognere, perché "Non quel che ver non è sempre è bugia", "né sempre è menzognero / chi mendico del vero / saggi ornamenti a figurarlo finge" (ibid., pp. 318-19).

La medesima ricerca di uno spazio autonomo per la poesia sostiene anche le pagine del card. Sforza Pallavicino, sodale e amico del Ciampoli, delle cui opere curerà la pubblicazione postuma. Nel *Del Bene* (1644) il Pallavicino distingue tra "prima apprensione" ("apprende quasi l'oggetto fra le sue mani, senza però autenticarlo per vero, né riprovarlo per falso"), "giudizio" ("proferisce sentenza intorno alla verità o falsità dell'oggetto"), "discorso" (se il giudizio consiste di "proposizioni immediate, il discorso "discorre di mano in mano ad altre verità più remote. Ed a questa terza specie riduconsi quasi tutti i giudici nostri" (Pallavicino, 1644, pp. 452-53): la creazione poetica, che non ci dà una reale e approfondita conoscenza delle cose, ma solo un primo approccio ad essa, pertiene alla prima apprensione, momento conoscitivo prelogico, anteriore quindi al dilemma vero/falso. In un passo del successivo *Trattato dello stile e del dialogo*, il Pallavicino ritorna sull'argomento: "E benché in questo ed in altro libro [il *Del Bene*, appunto] io abbia di lei [la poesia] filosofato più bassamente, considerandola solo per ministra di quel diletto che l'anima nostra può assaggiare nella meno perfetta operazione sua dell'immaginare o dell'apprendere con dipendenza dall'immaginazione, e però in ordine a questo fine io le abbia un poco allargati i lacci che la tengon legata al verisimile con vassallaggio più stretto, voglio qui mostrare l'altro ufficio della poesia, il qual ufficio è illuminar la nostra mente nell'esercizio nobilissimo del giudicare, e così divenir la nutrice della filosofia porgendole un dolce latte" (Pallavicino, 1662, pp. 294-5).

In sintesi: mentre nel *Del Bene* il Pallavicino dice in sostanza che la poesia può usare le menzogne (e quindi sottrarsi al criterio di giudizio della verisimiglianza) poiché non vuole essere creduta per vera, qui sostiene la sua funzione

conoscitiva (in dipendenza dal *docere*) e, di conseguenza, l'incompatibilità di essa col falso. Mentre l'opinione diffusa (da B. Croce, 1899 e 1929 e ripresa da F. Croce, 1966 e da Jannaco, 1963) vede in questo passo una ritrattazione, il Bellini (1990) ha individuato una continuità o, meglio, una integrazione alla tesi espressa nel *Del Bene*: è il mutamento di prospettiva imposto dalla trattazione della "scrittura insegnativa" (oggetto del *Trattato del dialogo e dello stile*) a comportare il recupero di una dimensione conoscitiva della poesia, il cui fine principale resta comunque sempre il diletto: "al poeta la prima inchiesta è il diletto, ed insegna per dilettere, non diletta per insegnare" (Pallavicino, 1662, p. 330).

Naturalmente, come la "prima apprensione" è facoltà inferiore al "giudicio" e al "discorso", così la poesia non può pretendere per i propri veri il medesimo statuto assegnato a quelli filosofici o scientifici o religiosi: lo spazio di autonomia resta limitato all'ambito prelogico. Di conseguenza, la poesia da preferire è quella che pone le proprie caratteristiche al servizio di verità superiori: in particolare le *Vindicationes Societatis Iesu* (1649), uno dei cui propositi è la difesa della Compagnia di Gesù dall'accusa di aver corrotto l'eloquenza latina e italiana, propongono una storia della recente poesia in cui la Compagnia ha gran merito e che pone in primo piano la linea che dal Chiabrera discende al Testi, al Cesarini e, soprattutto, al Ciampoli, cui spetta il merito di aver saputo mettere la tensione innovativa e le qualità stilistiche del Marino (il quale, ricordiamo il celebre giudizio, "carebat philosophico ingenio": Pallavicino, 1649, p. 124) al servizio di un contenuto moralmente impegnato.

Il tentativo di mantenere una sorta di equidistanza tra il rigorismo controriformistico di Campanella, che postula una totale eteronomia dell'arte, e l'assoluta autonomia proposta dai concettisti, sfociante inevitabilmente nell'indifferenza alla verità, è certo interessante, anche se approda ad aporie critiche che il Meninni (1677, p. 150) non mancherà di segnalare ("Egli [Pallavicino] censura il Querengo per lo stile smilzo, asciutto e non ricchissimo; e, come appresso vedrassi, censura il Marini per lo stile lussureggiante; disidera l'argutezza nelle poesie di colui, delle quali era molto abbondante ne' discorsi familiari, e biasima costui per l'arguzie; dice che il Marini non gli piace perché non ha sentenze, né meno ingegno filosofico; e 'l Querengo, ch'è sentenzioso, e fu così dotto nella filosofia, né men gli piace. Insomma, né l'uno né l'altro fa innarcargli le ciglia").

Il *Trattato dello stile e del dialogo* riveste molto interesse anche perché delinea le caratteristiche della scrittura "insegnativa", cioè scientifica, compresa quindi la critica letteraria: anche qui il Pallavicino prende una posizione mediana, che rifugge, ovviamente, dall'uso di tutti quegli ornamenti (quali gli "affetti" e gli "ingrandimenti") che alterano la verità (cap. III) e di tutte quelle figure (ad es. le "similitudini che partoriscon sofisma": cap. VIII) e concetti che abbiano in sé una qualche minima parvenza di ricorso al falso. Tuttavia, gli uomini non sono angeli, i cui

intelletti possano comunicare direttamente, senza il tramite della lingua: e quindi anche la verità ha bisogno di abbellimenti: "la gentilezza dello scrivere (dico la gentilezza, non l'affettazione) è una calamita che tira gli occhi alle carte; è un cedro che rende i libri immortali, e senza di cui malagevolmente sapremmo annoverarne veruno che abbia potuto lungamente difendersi dalle tignuole del tempo" (Pallavicino, 1662, p. 31). Allo scopo soccorrono con grande efficacia sia alcuni tipi di concetto sia le metafore, purché siano "espresse e spiegate" e "minute" (cioè frequentemente usate o necessarie per sovvenire all'inopia linguistica - le catacresi - o caratterizzate dalla prossimità semantica dei due termini) (ibid., p. 63).

E' probabile che la proposta di una scrittura scientifica attenta allo stile e moderatamente ornata (quale si trova praticata dallo stesso Pallavicino o dal confratello Bartoli) costituisca anche una risposta, dal versante di una secolare tradizione umanistica, alle "tendenze razionalistiche ed antiretoriche riproposte con forza da Cartesio" (Bellini, 1994, p. 62) (il cui *Discours* è noto in Italia fin dal 1642). Sull'altro versante, il rifiuto dell'allegoria come mezzo di trasmissione di un insegnamento e l'esaltazione del dialogo come la migliore "maniera insegnativa" si oppongono alle sperimentazioni tentate dalla critica concettista, tendente, come abbiamo visto, a sfumare i confini tra attività creativa e attività critica.

7. VERSO L'ARCADIA

7.1. Molte delle istanze critiche e molti dei poeti patrocinati dal circolo barberiniano troveranno accoglienza nell'*Arcadia*; un altro centro di meditata resistenza al concettismo e di elaborazione di una nuova concezione della letteratura, basata sulla continuità di una tradizione ancora vitale, va individuato nella Toscana e in particolar modo in Firenze. Abbiamo già esaminato la produzione di Nicola Villani; grosso modo negli stessi anni, ma su tutt'altro versante si situa l'opera enciclopedica di Benedetto Fioretti, che dal 1620 al 1639 stampa cinque poderosi volumi (un sesto, di *Aggiunzioni*, uscì postumo nel 1661; il progetto era di scriverne dieci) di *Proginnasmi* (cioè "esercitazioni preparatorie") poetici (titolo tratto da Leone Sofista: V, prog. 32).

La concezione della poesia del Fioretti (che scrive sotto lo pseudonimo di Udeno Nisiely: "di nessuno, fuorché di Dio) "è fondamentalmente classicistica e rinascimentale" (Mazzali, 1986, p. 247), come si vede dalla sua adesione ai criteri del verisimile, del decoro, del costume. Su queste basi si innesta una precisa idea di critica come esercizio della libertà, guidata dalla ragione (il che spiega le frequenti prese di distanza da Aristotele: "Veramente la nominanza e l'autorità d'Aristotele appresso di me sempr'è venerabile, e suprema: con tutto ciò non voglio, e non posso a niuno scrittore profano prestare il consentimento dell'intelletto, né l'acquietazion dell'animo, se io non veggo scopertamente la verità

manifestata dalla ragione": Fioretti, 1695, III, p. 36), e come ricerca della verità ("all'oratore, al declamatore e al Sofista è richiesta solamente l'apparenza del vero; la essenzialità veridica è necessaria al buon logico e al vero filosofo e allo spassionato critico quale, per la Dio grazia, professò d'esser io": *ibid.*, III, p. 99).

Le righe appena citate segnano tutta la distanza del Fioretti dal concettismo, che si coglie, inoltre, nella sua insistenza sull'utilità morale come fine della poesia (III, prog. 11, 86 e *passim*), che gli fa condannare perfino il riveritissimo Dante per aver egli messo Catone e Stazio in cielo (IV, prog. 52). Poiché preoccupazione fondamentale del Fioretti è la didattica, innanzitutto morale: dalle "indecenze" di costume e di decoro del *Pastor Fido* e di Euripide "Che impara un giovane, altro che per ogni avversità divenire bestemmiatore e ateista?" (*ibid.*, I, p. 146). Allo scopo egli spoglia "di tutte le cose notabili" centinaia di "autori greci, latini e toscani" (nessuno del Seicento, tranne Chiabrera; e l'esclusione di Marino, in anni in cui infuriava la polemica sull'*Adone*, di cui il Fioretti, amico, a tacer d'altri, dell'Aprosio, era ben a conoscenza, è significativa), per trarne quanto "appartiene a Poetica, a Rettorica, a Critica, e a Moralità. Quest'ultima spezieltà è stata il fondamento e il fine principalissimo di tutte queste fatiche" (*ibid.*, I, p. 16 [*Proemio*]).

Proprio la strabocchevole abbondanza dell'apparato erudito diluisce le pur esistenti "aperture critiche sui testi" e collega direttamente il Fioretti "ai repertori monumentali, alle infaticabili ma centrifughe schedature del Settecento erudito" (Mazzali, 1986, p. 248).

L'attività critica del Fioretti si lega indissolubilmente a quella dell'Accademia della Crusca: egli aveva preparato una risposta all'*Anticrusca* del Beni - il *Frullone dell'Anticrusca* - le cui argomentazioni, dopo che gliene fu sconsigliata la pubblicazione, inserì nei *Proginnasmi* (le tracce più evidenti si colgono nei numerosi capitoli dedicati alla difesa del Boccaccio dagli attacchi del Beni). Dopo l'uscita, con pochissimi mutamenti, della seconda edizione del *Vocabolario* (1623), il lavoro intorno alla terza edizione (apparsa infine nel 1691) costituisce una interessante testimonianza dell'evoluzione del gusto poetico e critico fiorentino: l'esperienza marinista, il cui estremismo aveva relegato Firenze alla periferia, si andava esaurendo e da Roma arrivava una proposta di recupero del classicismo e delle istanze morali tesa a superare, senza rinnegarlo del tutto, il concettismo. Firenze poteva quindi, grazie alla concorde azione scientifica degli eredi dell'Accademia del Cimento e a quella letteraria della Crusca, e ad un manipolo di letterati e scienziati come il Magalotti, il Dati, il Bellini, il Salvini (guidati dalla regia discreta ma attenta del Redi, sempre pronto a raccomandare le virtù, cartesiane ma già classiche, di "evidenza" e di "chiarezza") (Binni 1954, p. 299), poteva quindi riproporsi a città-guida di una nuova concezione della letteratura, che innestasse la linea Chiabrera-Ciampoli sulla tradizione letteraria italiana (Madrignani, 1960).

7.2. Al centro dell'asse Firenze-Roma si viene a trovare Benedetto Menzini, nato nella prima città e morto nella seconda: protetto da Gian Vincenzo Salviati e amico di tutti i letterati appena citati a Firenze; al servizio di Cristina di Svezia, dei papi Innocenzo XII (1691-1700) e Clemente XI (1700-1721), dei cardinali Corsini e Ottoboni a Roma. La sua *Arte poetica* (Firenze 1688; seconda edizione rivista e accresciuta Roma 1690), pur se poco agguerrita dal punto di vista teorico, consegna all'imminente Arcadia ciò che era rimasto del patrimonio del Seicento, sia letterario sia critico. Si tratta, secondo il Saccenti (che riprende Calcaterra) di un "semplice compromesso verbale (uno dei molti dal Seicento al Settecento) tra ragione e natura, regolarità e spontaneità, tradizione e modernità", basato su "una onesta saviezza di corto respiro" (Saccenti, 1986, p. 158). Il "fervido ingegno" e la "forte immaginazion" che si richiedono al poeta (Menzini, 1731, p. 132) vanno temperate dal giudizio e trasposte in uno stile "chiaro". E se Chiabrera e Ciampoli hanno meritato lode per le loro canzoni pindariche, non è da tutti far come loro, poiché "i traslati risentiti, le maniere di favellare nuove e ardite richiedono bontà di giudizio" (l. IV). Il Menzini raccomanda il genere della poesia sacra e, nel quinto libro, il ricorso alla categoria del sublime (sulla fortuna nel Seicento del trattato dello PseudoLongino - o senz'altro di Dionisio Longino, come propone ora Mazzucchi, 1992 - vedi Costa, 1984), che pare foriero di premesse interessanti ("Sublime è quel, ch'altri in leggendo desta / ad ammirarlo, e di cui fuor traluce / beltà maggior di quel, che 'l dir non presta"), poi non sviluppate: Menzini desidera un sublime curato, ornato (una natura addomesticata dall'arte, un giardino all'italiana), che consenta di evitare gli eccessi in cui è caduto ad esempio Dante, sublime sì, ma rozzo.

L'ingresso in Arcadia dovette impedire lo sviluppo di una poetica del sublime: le leggi del buon gusto, della chiarezza, dell'evidenza si sarebbero presto imposte in tutta Italia, come dimostrerà subito l'apparizione dell'emblematico *Del buon gusto ne' componimenti poetici* (1695). Il trattato di Camillo Etti ben si presta a chiudere il capitolo: non solo perché, pubblicato nello stesso torno di anni della fondazione dell'Arcadia (1690), esso segna la vittoria delle istanze razionalistiche d'oltralpe (a combattere i cui eccessi lotteranno, di lì a poco, l'Orsi e il Muratori, sempre in nome della tradizione nostrana, già difesa dal Menzini contro il Boileau), ma anche perché la coincidenza cronologica sancisce come meglio non si potrebbe il recupero, da parte della critica, di quel ritardo rispetto alla poesia che la travolgente esperienza concettista aveva imposto all'inizio del secolo.

BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE CITATE

- ALEANDRI Girolamo, 1629, *Difesa dell'Adone*, Scaglia, Venezia (prima parte; 1630 seconda parte).
- ANGELUCCI Anna, 1990, *Sulle tracce di una storia della critica letteraria: pro e contro il romanzo cavalleresco*, "Esperienze Letterarie", XV, 3, pp. 3-30.
- ARBIZZONI Guido, 1977, *Un'ipotesi secentesca di poesia eroica. La Fiorenza difesa di Nicola Villani*, Argalia, Urbino 1977.
- ASOR ROSA Alberto, 1962, *Aromatari, Giuseppe degli*, D.B.I., vol. IV, pp. 292-4.
 ---, 1979, *La lirica del Seicento* (Letteratura Italiana Laterza, 28), Laterza, Roma-Bari.
- BALDASSARRI Guido, 1983, "Acutezza" e "ingegno": teoria e pratica del gusto barocco, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento. 4/I*, diretta da Girolamo ARNALDI e Manlio PASTORE STOCCHI, Neri Pozza, Venezia, pp. 223-47.
- BARTOLI Daniello, 1878, *L'uomo di lettere difeso ed emendato*, Tipografia e libreria Salesiana, San Pier d'Arena - Nizza Marittima (1645).
- BELLINI Eraldo, 1990, *Scrittura letteraria e scrittura filosofica in Sforza Pallavicino*, in SCARPATI-BELLINI, 1990, pp. 73-189.
 ---, 1994, *Linguistica barberiniana. Lingue e linguaggi nel "Trattato dello stile e del dialogo" di Sforza Pallavicino, "Studi secenteschi"*, XXXV, pp. 57-104.
- BENI Paolo, 1607, *Comparatione di Homero, Virgilio e Torquato. Et a chi di loro si debba la palma nell'heroico poema*, Pasquati, Padova.
 ---, 1613, *In Aristotelis Poeticam Commentarii*, Bolzetta, Padova.
 ---, 1616, *Il Goffredo, ovvero la Gerusalemme liberata del Tasso, col commento del Beni*, Bolzetta, Padova.
- BESOMI Ottavio, 1967, *Ricerche intorno alla "Lira" di Giambattista Marino*, Antenore, Padova.
 ---, 1975, *Esplorazioni secentesche*, Antenore, Padova.
- BINNI Walter, 1954, *La formazione della poetica arcadica e la letteratura fiorentina di fine seicento*, "Rassegna della letteratura italiana", pp. 534-60.
- BLANCO Mercedes, 1992, *Les Rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme ed Europe*, Editions Slatkine, Genève.
- BOLZONI Lina, 1989, *Un modo di commentare alla fine dell'umanesimo: i "Commentaria" del Campanella ai "Pöemata" di Urbano VIII*, "Annali della Scuola normale superiore di Pisa", XIX, 1, pp. 289-311.

- BRANCA Vittore (a cura di), 1986², *Dizionario critico della letteratura italiana*, Utet, Torino (1978¹).
- BRUSONI Girolamo, s.d., *I sogni di Parnaso*, senza indicazione di editore, luogo e data [ma subito dopo il 1651].
- CAMPANELLA Tommaso, 1954, *Tutte le opere. I. Scritti letterari*, a cura di Luigi FIRPO, Mondadori, Milano.
- Martino CAPUCCI, 1987, *Il "Cane di Diogene" e il romanzo*, in *Sul romanzo secentesco. Atti dell'incontro di studio di Lecce* (29 nov. 1985), a cura di Gino RIZZO, Congedo editore, Galatina, pp. 127-51.
- CHIODO Domenico, 1995, *L'idillio barocco dai prodromi agli anni dell'Adone*, "Proteo", I 1, pp. 33-43.
- CIAMPOLI Giovanni, 1648, *Rime*, Eredi del Corbelletti, Bologna.
- CONRIERI Davide, 1974, *Poetica e critica di Francesco Fulvio Frugoni*, "Giornale storico della letteratura italiana", XCI, 474, pp. 161-92.
- COSTA Gustavo, 1984, *Appunti sulla fortuna dello Pseudo-Longino nel Seicento: Alessandro Tassoni e Paganino Gaudenzio*, "Studi Secenteschi", XXV, pp. 123-43.
- CROCE Benedetto, 1899, *I trattatisti italiani del concettismo e Baltasar Gracián*, in "Atti e memorie dell'Accademia pontaniana", Napoli 1899, pp. 1-32 (poi in *Problemi di estetica*, Laterza, Bari 1923²), pp. 311-48).
 ---, 1929, *Storia dell'età barocca in Italia*, Laterza, Bari, pp. 183-88.
- CROCE Franco, 1966, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Sansoni, Firenze.
- DANZI Massimo, 1994, *Il Bembo di Alessandro Tassoni e la filologia modenese del secondo Cinquecento*, "Studi Secenteschi", XXXV, pp. 3-55.
- D.B.I.: *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960-...
- DELCORNO Carlo, 1975, *Un avversario del Marino: Ferrante Carli*, "Studi Secenteschi", XVI, pp. 69-155.
- DE MALDE' Vania, 1994, *Nuovi generi e metri del Marino: note e discussioni*, in *Guardiani* (a cura di), 1994, pp. 179-215.
- DIFFLEY Paul B., 1988, *Paolo Beni: a Biographical and Critical study*, Clarendon Press, Oxford.
- DOGLIO Maria Luisa, 1986, *Beni, Paolo*, in *Branca*, 1986 (a cura

di), I, pp. 271-3.

ERRICO Scipione, 1641, *Le Rivolte di Parnaso con L'Occhiale appannato*, Brea, Messina.

---, 1974, *Le Rivolte di Parnaso*, a cura di Giorgio SANTANGELO, Società di storia patria per la Sicilia, Catania.

FIORETTI Benedetto, 1695: Udeno NISIELY, *Proginnasmi poetici*, Matini, Firenze 1695-97 (1620-1639¹).

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

FRARE Pierantonio, 1991, *Il "Cannocchiale Aristotelico": da retorica della letteratura a letteratura della retorica, "Studi secenteschi"*, XXXII, pp. 33-63.

---, 1992, *Contro la metafora. Antitesi e metafora nella prassi e nella teoria letteraria del Seicento*, "Studi secenteschi", XXXIII, pp. 3-20.

---, 1994, *Antitesi, metafora e argutezza tra Marino e Tesauro*, in Guardiani (a cura di), 1994, pp. 299-321.

GIRARDI Enzo Noè, 1989, *La critica italiana nel Seicento. Storia e testi*, Isu, Milano (pro manuscripto).

GUARDIANI Francesco (a cura di), 1994, *The Sense of Marino. Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, Legas, New York-Ottawa-Toronto.

GUARINI Battista, 1971², *Opere*, a cura di Marziano GUGLIELMINETTI, Utet, Torino (1955¹).

GUGLIELMINETTI Marziano, 1966, *Tassoni e Marino*, in *Studi tassoniani. Atti e memorie del Convegno di studi per il IV centenario della nascita di Alessandro Tassoni*, Aedes Muratoriana, Modena, pp. 147-76 (poi in *Petrarca fra Abelardo e Eloisa ed altri saggi di letteratura italiana*, Adriatica, Bari 1969).

---, 1986, *Campanella, Tommaso*, in Branca (a cura di), 1986, I, pp. 483-92.

---, 1990a, *Marino et la critique de son temps*, in *Les Commentaires et la naissance de la critique littéraire: France/Italie, XIV^e-XVI^e siècles*, Textes réunis et présentés par Gisèle MATHIEU-CASTELLANI et Michel PLAISANCE, Aux Amateurs de Livres, Paris, pp. 265-70.

---, 1990b, *Storia della civiltà letteraria italiana. III. Manierismo e Barocco*, Utet, Torino.

INGEGNERI Angelo, 1989, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di Maria Luisa DOGLIO, Panini, Modena.

IZZI Giuseppe, 1984, *Fioretti, Benedetto*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1984, II, pp. 902-903.

JANNACO Carmine, 1963, *Il Seicento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Vallardi, Milano.

MADRIGNANI Carlo Alberto, 1960, *La poetica di Francesco Redi nella Firenze letteraria di fine seicento*, "Belfagor", XV, 4, pp. 402-14.

MARINO Giambattista, 1966, *Lettere*, a cura di Marziano GUGLIELMINETTI, Einaudi, Torino.

---, 1994, *La sampogna*, a cura di Vania DE MALDE', Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda editore, Parma.

MARTINI Alessandro, 1985, *Marino postpetrarchista*, "Versants", 7, pp. 15-36.

MAZZACURATI Giancarlo, 1966, *Beni, Paolo*, in D.B.I., VIII, pp. 494-501.

- 1986, *Alessandro Tassoni e l'epifania dei moderni*, "Rivista di letteratura italiana", IV, 1, pp. 65-92.

MAZZALI Ettore, 1986, *Fioretti, Benedetto*, in Branca (a cura di), 1986, II, pp. 247-48.

MAZZUCCHI Carlo Maria (a cura di), 1992, DIONISIO LONGINO, *Del Sublime*, Vita e Pensiero, Milano.

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

MENZINI Benedetto, 1731, *Dell'arte poetica*, in *Opere*, II, Tartini e Franchi, Firenze.

MEROLLA Riccardo, 1988, *Lo Stato della Chiesa*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia. II.L'età moderna.II*, Einaudi, Torino, pp. 1019-54.

MORPURGO TAGLIABUE Guido, 1955, *Aristotelismo e barocco*, in AA. VV., *Retorica e Barocco*, a cura di Enrico CASTELLI, Bocca, Roma, pp. 119-95 (poi in *Anatomia del barocco*, Aesthetica, Palermo 1987, pp. 9-103).

PACCAGNELLA Ivano, 1983, *Nicola Villani fra Adone e Coviello. Note in margine al "Ragionamento" dell'Accademico Aldeano*, "Giornale storico della letteratura italiana", C, 510, pp. 203-220.

PALLAVICINO Sforza, 1644, *Del Bene*, Eredi del Corbelletti, Roma.
---, 1649, *Vindicationes Societatis Iesu quibus multorum accusationes in eius institutum leges, gymnasia, more refelluntur*, Manelfi, Romae.

- , 1662, *Trattato dello stile e del dialogo*, Mascardi, Roma.
- PELLEGRINO Camillo, 1898, *Del concetto poetico*, in A[ngelo] BORZELLI, *Il cavalier Giambattista Marino (1569-1625)*, G. M. Priore, Napoli, pp. 327-59.
- PEREGRINI Matteo, 1639, *Delle acutezze*, Farrone, Pesagni, Barbieri, Genova.
- PORCELLI Bruno, 1980, *Le misure della fabbrica. Studi sull'"Adone" del Marino e sulla "Fiera" del Buonarroti*, Marzorati, Milano.
- QUONDAM Amedeo, 1975, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Laterza, Roma-Bari.
- RAIMONDI Ezio, 1982, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Olschki, Firenze (1961¹; raccoglie studi degli anni 1955-59 preceduti da una importante *Introduzione* 1981).
----, 1995, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, il Mulino, Bologna (raccoglie studi degli anni 1988-1992).
- RABONI Giulia, 1991, *Geografie mariniane. Note e discussioni sulle biografie secentesche del Marino*, "Rivista di letteratura italiana", IX, 1-2, pp. 295-311.
- RAIMONDI Ezio, 1982, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Olschki, Firenze 1961¹).
- SACCENTI Mario, 1986, *Menzini, Benedetto*, in Branca, 1986 (a cura di), III, pp. 157-59.
- SAPEGNO Maria Serena, 1984, *Il trattato politico e utopico*, in *Letteratura italiana. III. Le forme del testo. II. La prosa*, Einaudi, Torino, pp. 950-1010.
- SCARPATI Claudio, 1982, *Poetica e retorica in Battista Guarini*, in *Studi sul Cinquecento italiano, Vita e pensiero*, Milano, pp. 201-38.
---, 1990, *Vero e falso nel pensiero poetico del Tasso e La metafora al di là del vero e del falso in Tesauro*, in SCARPATI-BELLINI, 1990, pp. 3-71.
- SCARPATI-BELLINI, 1990, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso Tesauro Pallavicino Muratori*, Vita e Pensiero, Milano.
- SLAWINSKI Maurizio, 1988, *Agiografie mariniane*, "Studi Secenteschi", XXIX, pp. 19-79.
- SPPINI Giorgio, 1996, *Galileo, Campanella e il "Divinus Poeta"*, il Mulino, Bologna.
- STIGLIANI Tomaso, 1627, *Dello occhiale. Opera difensiva scritta in risposta al Cavalier Gio. Battista Marini*, Carampello,

Venezia.

TASSONI Alessandro, 1609, *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*, Cassiani, Modena.

---, 1611, *Avvertimenti di Crescenzo Pepe da Susa al sig. Gioseffo de gli Aromatari intorno alle Risposte date da lui alle Considerazioni del sig. Alessandro Tassoni sopra le Rime del Petrarca*, Cassiani, Modena.

---, 1986, *Pensieri e scritti preparatori*, a cura di Pietro PULIATTI, Panini, Modena.

TAVANI Giuseppe, 1976, *Dante nel Seicento: saggi su A. Guarini, N. Villani, L. Magalotti*, Olschki, Firenze.

TESAURO Emanuele, 1670, *Il Cannocchiale Aristotelico o sia Idea dell'arguta et ingegniosa elocuzione che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria e simbolica esaminata co' principii del divino Aristotele*, Zavatta, Torino.

TOMASSINI Stefano, 1994, *L'"heroico", ad esempio. Tasso idea del poema nell'opera di Paolo Beni*, Genesi editrice, Torino.

VILLANI Nicola, 1630, *Uccellatura di Vincenzo Foresi all'Occhiale del cav. fra Tomaso Stigliani contro l'Adone del cav. G. B. Marino e alla Difesa di Girolamo Aleandro*, Pinelli, Venezia.

-, 1631, *Considerazioni di Messer Fagiano sopra la seconda parte dell'Occhiale del cav. Stigliano contro all'Adone del cav. Marino e sopra la seconda Difesa di G. Aleandro*, Pinelli, Venezia.

-, 1894, *Le Osservazioni alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, a cura di Umberto COSMO, Lapi, Citta' Di Castello.

ZANLONGHI Giovanna, 1993, *La tragedia fra ludus e festa. Rassegna dei nodi problematici delle teoriche secentesche sulla tragedia in Italia*, in *Forme della scena barocca*, a cura di Anna Maria CASCETTA (numero monografico di "Comunicazioni sociali", XV, 2-3 (apr.-sett. 1993)), pp. 157-240.

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA:

1. *Opere di carattere generale:* Punto di partenza cronologico per lo studio della critica letteraria del Seicento sono gli studi di Benedetto Croce raccolti in *Problemi di estetica*, Laterza, Bari 1966⁶, in *Storia dell'età barocca in Italia*, ibid., 1967⁵, in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, ibid., 1968³ e in *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, ibid., 1973¹².

Da tenere sempre presenti Carlo CALCATERRA, *Il Parnaso in rivolta*, il Mulino, Bologna 1961² (1940¹); Giulio MARZOT, *L'ingegno e il genio del Seicento* Firenze 1944; importanti alcuni dei contributi raccolti in AA. VV., *Retorica e Barocco*, a cura di Enrico CASTELLI, Bocca, Roma 1955 e in AA. VV., *La critica stilistica e il barocco letterario. Atti del secondo Congresso dell'AISSLI*, Le Monnier, Firenze 1957. Tra quelli più vicini a noi, imprescindibili gli studi di Luciano ANCESCHI, *L'idea del*

Barocco. *Studi su un problema estetico*, Nuova Alfa editoriale, Bologna 1984 (raccolge saggi apparsi tra il 1945 e il 1958); Ezio RAIMONDI, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Olschki, Firenze 1961¹ (1982², con una importante *Introduzione* 1981), Guido MORPURGO-TAGLIABUE, *Anatomia del barocco*, Aesthetica, Palermo 1987 (contiene il fondamentale *Aristotelismo e Barocco*, del 1955), Franco CROCE, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Sansoni, Firenze 1966 (raccolge studi apparsi tra il 1955 e il 1963), il fascicolo monografico di "XVII^e siècle", 80-81 (1968), Giuseppe CONTE, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Mursia, Milano 1972, Mario COSTANZO, *La critica del Novecento e le poetiche del Barocco*, Bulzoni, Roma 1976, Marc FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, Geneve 1980 e *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Il Mulino, Bologna 1990. Allarga utilmente la prospettiva il collettivo *Critique et création littéraire en France au XVII^e siècle*, C.n.r.s., Paris 1977. Da ultimo, il poderoso volume di Mercedes BLANCO, *Les Rhétorique de la pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Editions Slatkine, Genève 1992, nonostante qualche comprensibile lacuna sul versante della bibliografia italiana, offre un interessante consuntivo del concettismo europeo (sia pure trsguardato dalla specola di un ispanista); taglio linguistico e attenzione quasi esclusiva alla metafora (in Peregrini, Pallavicino, Tesauo) nel primo capitolo di Stefano GENSINI, *La volgar favella. Percorsi del pensiero linguistico italiano da Robortello a Manzoni*, La Nuova Italia, Firenze 1993.

2. *Studi riassuntivi sulla critica del Seicento*: Utili panoramiche offrono Franco CROCE, *Le poetiche del barocco*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Mondadori, Milano 1959, pp. 547-75; Carmine JANNACO, *Il Seicento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Vallardi, Milano 1963 (ma l'intero volume, nella riedizione del 1986, si raccomanda per gli aggiornamenti e per la ricchissima bibliografia raccolta da Martino CAPUCCI), Franco CROCE, *Critica e trattatistica del barocco*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio CECCHI e Natalino SAPEGNO, V. *Il Seicento*, Garzanti, Milano 1967, pp. 415-57, Renato BARILLI, *Poetica e retorica*, Mursia, Milano 1969, Alberto ASOR ROSA, *Marinisti, prosatori e teorici del barocco*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*. V. *Il Seicento*, Laterza, Roma-Bari 1974, I, pp. 449-96, Renato BARILLI, *Retorica*, Isedi, Milano 1979, Andrea BATTISTINI - Ezio RAIMONDI, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura.III.Le forme del testo*. I. *Teoria e prosa*, Einaudi, Torino 1984 (poi *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1990), Domenico COFANO, *Tra continuità e rinnovamento. La questione della lingua e la critica letteraria nel Seicento*, Adriatica, Bari 1988, Enzo Noè GIRARDI, *La critica italiana nel Seicento. Storia e testi*, Isu, Milano (pro manuscripto) 1989 e Marziano GUGLIELMINETTI *Storia della civiltà letteraria italiana. III. Manierismo e Barocco*, Utet, Torino 1990. Limitati rispettivamente all'area veneta e allo stato pontificio, ma non per questo da trascurare, Guido BALDASSARRI, *"Acutezza" e*

"ingegno": *teoria e pratica del gusto barocco*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento. 4/I*, diretta da Girolamo ARNALDI e Manlio PASTORE STOCCHI, Neri Pozza, Venezia, 1983, pp. 223-47 e Riccardo Merolla, *Lo Stato della Chiesa*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia. II. L'età moderna. II.*, Einaudi, Torino, 1988, pp. 1019-54.

3. *Repertori e opere enciclopediche*: Il repertorio più ricco, ma ovviamente invecchiato e non sempre preciso, di autori e di opere critiche del Seicento, è *Ciro TRABALZA, La critica letteraria nel Rinascimento*, Vallardi, Milano 1915. Opere enciclopediche di necessaria consultazione sono la *Storia dei generi letterari*, Vallardi, Milano (nelle parti dedicate al Seicento), la *Letteratura italiana. I minori*, Marzorati, Milano 1961-62, il *Dizionario biografico degli italiani (D.B.I.)*, il *I classici italiani nella storia della critica*, a cura di Walter BINNI, La nuova Italia, Firenze 1954-77 (più volte ristampati e aggiornati), Aldo VALLONE, *Storia della critica dantesca dal XIV AL XX secolo*, Vallardi-Piccin, Milano 1981, l'*Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1984² e *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di Vittore BRANCA, Utet, Torino 1986.

4. *Testi*: Per i testi, si vedano le note bibliografiche ai singoli autori; l'unica antologia a disposizione resta quella curata da Ezio RAIMONDI, *Trattatisti e narratori del Seicento*, Ricciardi, Napoli 1960.

Qui si daranno, paragrafo per paragrafo, le opere critiche di ciascun autore trattato e le indicazioni bibliografiche più recenti ed essenziali (limitatamente alla sua produzione critica), da integrare con le informazioni precedenti.

1.2. Battista GUARINI, *Il Pastor Fido e Il Compendio della poesia tragicomica*, a cura di Gioacchino BROGNOLIGO, Laterza, Bari 1914; *Opere*, a cura di Marziano GUGLIELMINETTI, Utet, Torino 1971²(1955¹) (contiene *Il Verrato primo*, Caraffa, Ferrara 1588 e *il Verrato secondo*, Giunti, Firenze 1593).

Su Guarini si veda Gianfranco FOLENA, *La mistione tragicomica e la metamorfosi dello stile nella poetica del Guarini*, in AA. VV., *La critica stilistica e il barocco letterario*, cit., pp. 344-49, l'Introduzione di GUGLIELMINETTI in *Opere*, cit. e Claudio SCARPATI, *Poetica e retorica in Battista Guarini*, in *Studi sul Cinquecento italiano, Vita e pensiero*, Milano 1982, pp. 201-38. Per il dibattito sul *Pastor Fido* importante Nicolas J. PERELLA, *The Critical Fortune of Battista Guarini's "Il Pastor Fido"*, Olschki, Firenze 1973.

1.3. Paolo BENI, *Disputatio in qua ostenditur praestare comoediam atque tragoediam metrorum vinculis solvere* (Bolzetta, Padova 1600), in Bernard WEINBERG (a cura di), *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, Laterza, Bari, 1970; *Risposta alle Considerazioni dell'ecc. sign. dott. Malacreta Academico Ordito sopra il Pastor Fido*, Bolzetta, Padova 1600; *Discorso nel qual si dichiarano e stabiliscono molte cose pertinenti alla Risposta data a' Dubbi e considerazioni dell'ecc. sign. dott. Malacreta sopra il Pastor Fido*, Ugolino,

Venezia 1600; *Comparazione di Omero, Virgilio e Torquato. E a chi di loro si debba la palma nell'eroico poema*, Pasquati, Padova 1607; *Comparazione di Torquato Tasso con Omero e Virgilio insieme con la difesa dell'Ariosto paragonato ad Omero*, Martini, Padova, 1612; *In Aristotelis Poeticam Comentarii*, Bolzetta, Padova 1613; *Il Goffredo, ovvero la Gierusalemme Liberata, del Tasso, col commento del Beni*, ibid. 1616 (ampiamente antologizzata in Stefano TOMASSINI, *L'"heroico"*, ad esempio. *Tasso idea del poema nell'opera di Paolo Beni*, Genesi editrice, Torino 1994); *In P. Virgilii Maronis Aeneidem Comentarii*, Gueriglio, Venezia 1622; *In Aristotelis libros Rhetoricorum Comentarii*, ibid., 1624; *Oratoriae disputationes seu rhetoricae controversiae*, ibid. 1625; *In Aristotelis libros Rhetoricorum secundum et tertium Comentarii*, ibid., 1625.

Su Beni: Elena LANDONI, *A proposito della vita e delle opere di Paolo Beni (1552-1625)*, "Rendiconti dell'Istituto Lombardo", CXIII (1979), pp. 27-34; Paul B. DIFFLEY, *Paolo Beni: a Biographical and Critical study*, Clarendon Press, Oxford 1988; TOMASSINI, *L'"heroico"...*, cit..

2.1. Alessandro TASSONI, *Opere minori*, a cura di G. NASCIMBENI e G. ROSSI, A. F. Formiggini, Roma 1926 (contiene le *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca [1609]* e *La Tenda rossa [1613]*); *Avvertimenti di Crescenzo Pepe da Susa al sig. Gioseffo de gli Aromatari intorno alle Risposte date da lui alle Considerazioni del sig. Alessandro Tassoni sopra le Rime del Petrarca*, Cassiani, Modena 1611; *Pensieri e scritti preparatori*, a cura di Pietro PULIATTI, Panini, Modena 1986; Renata D'AGOSTINO, *Tassoni contro Stigliani. Le "Bellezze" del Mondo nuovo*, Loffredo, Napoli 1983.

Sulla *querelle des anciens et des modernes* e il ruolo del Tassoni la messa a punto di Giancarlo MAZZACURATI, *Alessandro Tassoni e l'epifania dei moderni*, "Rivista di letteratura italiana", IV (1986), 1, pp. 65-92; sul Tassoni Marziano GUGLIELMINETTI, *Tassoni e Marino*, in *Studi tassoniani. Atti e memorie del Convegno di studi per il IV centenario della nascita di Alessandro Tassoni*, Aedes Muratoriana, Modena, pp. 147-76 (poi in *Petrarca fra Abelardo e Eloisa ed altri saggi di letteratura italiana*, Adriatica, Bari 1969) (e l'intero volume miscelaneo di *Studi tassoniani*); D'AGOSTINO, *Tassoni contro Stigliani...*, cit.; Gustavo COSTA, *Appunti sulla fortuna dello Pseudo-Longino nel Seicento: Alessandro Tassoni e Paganino Gaudenzio*, "Studi Secenteschi", XXV, 1984, pp. 123-43; e, in particolare, i lavori del Puliatti, confluiti nell'*Introduzione a TASSONI, Pensieri...*, cit..

Su Gioseffo degli Aromatari e la polemica col Tassoni informa Alberto ASOR ROSA, *Aromatari, Giuseppe degli*, D.B.I., vol. IV, pp. 292-4. Opere: *Risposte di Gioseffo degli Aromatari alle Considerazioni di Alessandro Tassoni sopra le Rime del Petrarca*, Iadra, Padova 1611; *Dialoghi di Falcidio Melampodio in risposta agli Avvertimenti dati sotto nome di Crescenzo Pepe a Gioseffo degli Aromatari intorno alle Risposte fatte da lui alle Considerazioni del sig. A. Tassoni sopra le Rime del Petrarca*, Duechino, Venezia 1613.

2.2. Traiano BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*,

a cura di Luigi FIRPO, Laterza, Bari 1948 (raccolle, assieme alle prime due centurie, apparse nel 1612 e 1613, anche la terza, rimasta inedita). Oltre all'introduzione del Firpo, si veda Maria Teresa SAPEGNO, *Trattato politico e utopia*, in AA. VV., *Letteratura*, III, 2, Einaudi, Torino 1984.

3.1. Camillo PELLEGRINO, *Del concetto poetico*, in A[ngelo] BORZELLI, *Il cavalier Giambattista Marino (1569-1625)*, G. M. Priore, Napoli 1898, pp. 327-59.

Il Marino affidò le proprie opinioni critiche alle lettere prefatorie (a volte firmate da altri) al *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia* (Torino 1608), alla terza parte delle *Rime* (Ciotti, Venezia 1614) e alle ristampe della *Sampogna* (Giunti, Venezia 1620), nonché ad altre epistole familiari (tutte raccolte in Giambattista MARINO, *Lettere*, a cura di Marziano GUGLIELMINETTI, Einaudi, Torino 1966).

Sul Pellegrino (e su Marino) vedi Giulio FERRONI - Amedeo QUONDAM, *La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Bulzoni, Roma 1973, pp. 29-31 e 92-125 (dove è riprodotta parte del dialogo) (il volume è recensito da Giovanni PARENTI, *Vicende napoletane del sonetto tra manierismo e marinismo*, "Metrica", I [1978], pp. 225-39] e Amedeo QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Laterza, Roma-Bari, 1975, che assegnano il *Del concetto poetico* all'"esperienza storica del Manierismo napoletano" (p. 143), mentre più attento ai precorritenti barocchi è Claudio SCARPATI, *Icastico e fantastico. Iacopo Mazzone tra Tasso e Marino*, in *Dire la verità al principe, Vita e pensiero*, Milano 1987, pp. 262-69 e IDEM, *Da Tasso a Marino*, in AA. VV., *Forma e parola. Studi in memoria di Fredi Chiappelli*, a cura di Dennis J. DUTSCHKE et al., Bulzoni, Roma 1992, pp. 449-65.

Non esistono saggi espressamente dedicati al Marino critico, ma più che accenni si trovano in particolare in GUGLIELMINETTI, *Tassoni e Marino*, cit. e *Marino et la critique de son temps*, in *Les Commentaires et la naissance de la critique littéraire: France/Italie, XIV^e-XVI^e siècles*, Textes réunis et présentés par Gisèle MATHIEU-CASTELLANI et Michel PLAISANCE, Aux Amateurs de Livres, Paris 1990, pp. 265-70, nel commento all'*Adone* a cura di Giovanni POZZI, Adelphi, Milano 1988² (1976¹), in Alessandro MARTINI, *Marino postpetrarchista*, "Versants", 7 (1985), pp. 15-36, nell'introduzione a Giovan Battista MARINO, *La sampogna*, a cura di Vania DE MALDE', Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda editore, Milano 1994 e in Vania DE MALDE', *Nuovi generi e metri del Marino: note e discussioni*, in *The Sense of Marino. Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, a cura di Francesco GUARDIANI, Legas, New York-Ottawa-Toronto 1994, pp. 179-215.

Ferrante CARLI, *Essamina del Conte Andrea dell'Arca intorno alle ragioni del Conte Lodovico Tesauro in difesa d'un sonetto del Cavalier Marino*, Benacci, Bologna 1614. Ludovico TESAURO, *Ragioni del Conte Lodovico Tesauro in difesa d'un Sonetto del Cavalier Marino*, Venezia 1614 e *Annotazioni di Ludovico Tesauro intorno alla Essamina di Ferrante Carlo pubblicata sotto il nome del Conte Andrea dell'Arca*, Torino 1614. Sul Carli e la

polemica che lo oppose a Ludovico Tesauro e ad altri marinisti, fondamentale il saggio di Carlo DELCORNO 1975, *Un avversario del Marino: Ferrante Carli*, "Studi Secenteschi", XVI (1975), pp. 69-155.

Su Agazio Di Somma: Anna PAUDICE, *Un giudizio "parziale" svelato: Agazio Di Somma e il primato dell'"Adone"*, "Filologia e critica", I (1978), pp. 93-106, che riproduce in appendice la lettera a Fabrizio Ricci contenente la tesi del primato dell'*Adone* sulla *Gerusalemme liberata*.

4.1. Numerose le opere critiche di Tommaso STIGLIANI: *Lettera responsiva dell'autore al signore Aquilino Coppini*, aggiunta a *Del Mondo nuovo*, Baracchi, Piacenza 1617 (riprodotta e commentata in Marzio PIERI, *Per Marino*, Liviana, Padova 1976, pp. 389-411); *Dello Occhiale. Opera difensiva del Cavalier Fr. Tomaso Stigliani*, scritta in risposta al Cavalier Gio. Battista Marini, Carampello, Venezia 1627; *Replica alla Difesa dell'Aleandri* (1630 circa, inedita, in due redazioni: Biblioteca Casanatense, cod. 900, 901, 1169); *Censura in versi sciolti sopra il Furioso dell'Ariosto* (1648 circa, in Ottavio BESOMI, *Esplorazioni secentesche*, Antenore, Padova 1975); *Arte del verso italiano*, Roma s.d. [ma dopo il 1651], a cura di Pompeo COLONNA.

Per la polemica sull'*Adone* fondamentale F. CROCE, *Tre momenti...* Si aggiungano: per Stigliani BESOMI, *Esplorazioni secentesche*, cit.; Marzio PIERI, *Per Marino*, Liviana, Padova 1976; D'AGOSTINO, *Tassoni contro Stigliani*, cit.

Molte, e tutte pro Marino, le opere critiche di Angelico APROSIO: *il Vaglio critico di Masoto Galistoni, sopra il Mondo Nuovo di Tomaso Stigliani*, Wallop, Rostock [cioè Righettini, Treviso], 1637; al Vaglio lo stesso Aprosio fabbricò una replica che attribuì al figlio dello Stigliani, in modo da poter ribattere con il *Buratto*, replica di Carlo Galistoni al Molino del sig. Carlo Stigliani, Pavoni, Venezia 1642; *L'Occhiale stritolato di Scipio Glareano*, Pasoni 1641; *La Sferza poetica di Saprício Saprıcı per risposta alla prima censura dell'Adone fatta dal cav. T. Stigliani*, Leni e Vecellio, Venezia 1645-47; *La Biblioteca aprosiana. Passatempo autunnale di Cornelio Aspasio Antivigilmi*, Manolessi, Bologna 1675. Manoscritte restano *La Spugna di Oldauro Scioppio. Per risposta all'Occhiale* e *Il Batto, ovvero la pietra di paragone di Saprício Saprıcı in risposta al cav. T. Stigliani*. Sull'Aprosio Bartolomeo DURANTE, *Aprosio critico e morale*, "Quaderni dell'Aprosiana", II (1985), pp. 11-60.

4.2. Girolamo ALEANDRI, *Difesa dell'Adone*, Scaglia, Venezia 1629 (parte prima) e 1630 (parte seconda). Sull'Aleandri critico si deve rimandare ancora a F. CROCE, *Tre momenti...*, cit.

4.3. Nicola VILLANI, *Uccellatura di Vincenzo Foresi all'Occhiale del cav. fra Tomaso Stigliani contro l'Adone del cav. G. B. Marini e alla Difesa di Girolamo Aleandro*, Pinelli, Venezia 1630; *Considerazioni di Messer Fagiano sopra la seconda parte dell'Occhiale del cav. Stigliano contro all'Adone del cav. Marino e sopra la seconda Difesa di G. Aleandro*, Pinelli, Venezia 1631 (i passi su Dante di queste due opere si trovano in VILLANI, *Le Osservazioni alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, a cura di Umberto COSMO, Lapi, Citta' Di

Castello 1894); *Ragionamento dell'Accademico Aldeano sopra la poesia giocosa de' Greci, de' Latini e de' Toscani con alcune poesie piacevoli del medesimo autore*, Pinelli, Venezia 1634; due capitoli inediti (uno sul Berni, uno su Antonio Bruni) in Biancamaria FRABOTTA PARIS, *Due inedite ipotesi critiche in versi di Nicola Villani*, "La rassegna della letteratura italiana", LXXVI, 2-3 (mag.-dic. 1972), pp. 317-35. All'ultimo saggio citato si aggiungano Giuseppe TAVANI, *Dante nel Seicento: saggi su A. Guarini, N. Villani, L. Magalotti*, Olschki, Firenze, 1976, Guido ARBIZZONI, *Un'ipotesi secentesca di poesia eroica. La Fiorenza difesa di Nicola Villani*, Argalia, Urbino 1977 (che sottolinea la partecipazione del Villani al dibattito culturale del suo tempo) e Ivano PACCAGNELLA, *Nicola Villani fra Adone e Coviello. Note in margine al "Ragionamento" dell'Accademico Aldeano*, "Giornale storico della letteratura italiana", C, 510 (1983), pp. 203-220.

4.4. Scipione ERRICO, *Le Rivolte di Parnaso* [Bianco, Messina 1626], a cura di Giorgio SANTANGELO, Società di storia patria per la Sicilia, Catania 1974; *L'Occhiale appannato*, Bianco, Messina 1629; *Le guerre di Parnaso*, Leni e Vecellio, Venezia 1643.

Sull'Errico siamo fermi agli studi di Santangelo (in ERRICO, *Le Rivolte...*, cit.), poiché non molto aggiunge, per la produzione critica, la pregevole voce di Rosario CONTARINO nel D.B.I.; poche, ma centrate, le pagine di Alessandro MARTINI, *Dopo il Tasso: di Parnaso in Parnaso*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. II. Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, pp. 383-90.

5.1. Matteo PEREGRINI, *Delle acutezze, che altrimenti Spiriti, Vivezze e Concetti volgarmente si appellano*, Farrone-Pesagni-Barbieri, Genova 1639; *I fonti dell'ingegno ridotti ad arte*, Zenero, Bologna 1650.

Se si prescinde dai lavori complessivi citati, mancano studi dedicati esclusivamente al Peregrini teorico, poiché settoriale è Donatella DI CESARE, *La filosofia dell'ingegno e dell'acutezza di Matteo Pellegrini e il suo legame con la retorica di Giambattista Vico*, in *Prospettive di storia della linguistica. Lingua, Linguaggio, comunicazioni sociali*, a cura di Lia FORMIGARI e Franco LO PIPARO, Bulzoni, Roma 1988, pp. 157-73; utile, benché laterale rispetto al nostro argomento, Stefania MOLINA, *Matteo Peregrini poeta*, "Aevum", LXVI, 3 (set.-dic. 1992), pp. 571-99.

5.2. Emanuele TESAURO, *Idea delle perfette imprese esaminata secondo gli principii di Aristotele* [composta tra il 1622 e il 1629], a cura di Maria Luisa DOGLIO, Olschki, Firenze 1975 (anche in traduzione francese: *L'idee de la parfaite devis*, a cura di Florence Vuilleumier, Les Belles Lettres, Paris 1992); *Il Cannocchiale Aristotelico*, Zavatta, Torino 1654 (1670 quinta ed. riveduta, da cui cito; la ristampa in facsimile procurata da August BUCK, Gehlen, Bad Homburg v. d. H.-Berlin-Zürich è pressoché introvabile).

La bibliografia sul *Cannocchiale Aristotelico* si è grandemente arricchita negli ultimi anni: rimando quindi a Pierantonio FRARE, *Preliminari ad una lettura del "Cannocchiale Aristotelico"*, "Testo" 17 (gen.-giu. 1989) e a Claudio SCARPATI, *La metafora al*

di là del vero e del falso in *Tesaurus*, in Claudio SCARPATI-Eraldo BELLINI, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso Tesaurus Pallavicino Muratori*, Vita e Pensiero, Milano, 1990, pp. 35-71, entrambi con bibliografia, da integrare con Maurizio MONCAGATTA, *La parola in movimento. Un'interpretazione del "Cannocchiale Aristotelico"*, "Rivista di estetica", XXVI 21 (1985), pp. 9-28. Successivamente sono usciti Pierantonio FRARE, *Il "Cannocchiale Aristotelico": da retorica della letteratura a letteratura della retorica*, "Studi secenteschi", XXXII (1991), pp. 33-63; Maria Pilar MANERO SOROLLA, *Los tratados retóricos barrocos y la exaltación de la imagen*, "Revista de Literatura", LIII (jul.-dic. 1991), 106, pp. 445-83; Stefano GENSINI, *Volgar favella*, cit.; Jean-Michel GARDAIR, *Théorie et art du symbole dans "Il Cannocchiale Aristotelico" de Emanuele Tesaurus*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Editoriale Programma, 1993, pp. 1229-39; Ottavio BESOMI, *Il colore dello spirito. Un ritratto del Tesaurus per Cassiano dal Pozzo*, *ibid.*, pp. 1219-27; Norma Haydée LASE, *Una retorica comune alla base del concetto di metafora in Baltasar Gracián e in Emanuele Tesaurus*, "Testo", (gen.-giu. 1994), 27, pp. 56-66. Hanno applicato le indicazioni critiche del Tesaurus al Dottori Mario ZANARDI, *Le "figure armoniche" e l'elocuzione barocca dell'"Aristodemo" di Carlo de' Dottori*, "Studi secenteschi", XXX (1989), pp. 131-59 e al Marino Pierantonio FRARE, *Antitesi, metafora e argutezza tra Marino e Tesaurus*, in *The Sense of Marino*, cit., pp. 299-321.

5.3. Federigo MENINNI, *Ritratto del sonetto e della canzone*, Passaro, Napoli 1677.

Anche sul Meninni, segnalato già nel 1958 da Cerboni Baiardi e poi riproposto per brevi ma acuti cenni da Ezio RAIMONDI, *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, in *Atti del Convegno internazionale sul tema: premarinismo e pregongorismo*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma, 1973, pp. 95-123, mancano studi recenti, nonostante la felice applicazione delle sue indicazioni critiche offerta da Alessandro MARTINI in Giovan Battista MARINO, *Amori*, Rizzoli, Milano 1982.

5.4. Francesco Fulvio FRUGONI, *Discorso critico intorno alla poesia drammatica*, in *L'Epulone*, Combi e La Nou, Venezia 1675; *Il Cane di Diogene*, Bosio, Venezia 1687-89; pagine critiche contengono anche *La Vergine parigina*, Combi e La Nou, Venezia 1661, *L'Accademia della Fama*, Zavatta, Torino 1666, *I Ritratti critici*, Combi, Venezia 1669.

Sul Frugoni fondamentale Davide CONRIERI, *Poetica e critica di Francesco Fulvio Frugoni*, "Giornale storico della letteratura italiana", XCI, 474 (1974), pp. 161-92, cui vanno aggiunti Barbara ZANDRINO, *Il mondo alla rovescia. Saggi su Francesco Fulvio Frugoni*, Alinea, Firenze 1984 e Martino CAPUCCI, *Il "Cane di Diogene" e il romanzo*, in *Sul romanzo secentesco. Atti dell'incontro di studio di Lecce (29 nov. 1985)*, a cura di Gino RIZZO, Congedo editore, Galatina 1987, pp. 127-51.

6.1. Tommaso CAMPANELLA, *Poetica* (1956) e *Poëticorum liber unus* (Dubray, Parigi 1638), in *Tutte le opere. I. Scritti letterari*, a cura di Luigi FIRPO, Mondadori, Milano 1954; *Commentaria super poematibus Urbani VIII (1627-32)*, parzialmente editi in Tommaso CAMPANELLA, *Opere letterarie*, a

cura di Lina BOLZONI, Torino 1977 e in Gianfranco FORMICETTI, *Campanella critico letterario. I "Commentaria" ai "Poëmata" di Urbano VIII*, Bulzoni, Roma 1983.

L'enorme bibliografia su Campanella deve subire qui, per ragioni di spazio, una drastica potatura: mi limito a ricordare l'*Introduzione* di Luigi FIRPO a *Poetica. Testo italiano inedito e rifacimento latino*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1944; Lina BOLZONI, *Un modo di commentare alla fine dell'umanesimo: i "Commentaria" del Campanella ai "Pöemata" di Urbano VIII*, "Annali della Scuola normale superiore di Pisa", XIX (1989), 1, pp. 289-311; Marziano GUGLIELMINETTI, *Campanella, Tommaso*, in *Diz. crit. d. lett. ital.*, cit., I, pp. 483-92; IDEM, *Storia della civiltà letteraria italiana. III. Manierismo e Barocco*, Utet, Torino 1990; da ultimo, il capitolo III di Giorgio SPINI, *Galileo, Campanella e il "Divinus Poeta"*, il Mulino, Bologna 1966.

Sul dibattito critico intorno alla tragedia Giovanna ZANLONGHI, *La tragedia fra ludus e festa. Rassegna dei nodi problematici delle teoriche secentesche sulla tragedia in Italia*, in *Forme della scena barocca*, a cura di Anna Maria CASCETTA (numero monografico di "Comunicazioni sociali", XV, 2-3 [apr.-sett. 1993]), pp. 157-240, cui vanno aggiunti gli altri volumi curati da Anna Maria CASCETTA (*Aspetti della teatralità a Milano nell'età barocca*, "Comunicazioni sociali", XVI 1-2 [gen.-giu. 1994] e, in collaborazione con Roberta CARPANI, *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola, Vita e pensiero*, Milano 1995), che costituiscono punti di riferimento imprescindibili per la conoscenza del teatro del '600. Importanti pagine sul personaggio tragico anche in Mario COSTANZO, *Per una tipologia dell'"eroe" cristiano. Le "Giornate soriane" di Ludovico Agostini*, in *I segni del silenzio e altri studi sulle poetiche e l'iconografia letteraria*, Bulzoni, Roma 1983 e in Marco CORRADINI, *Genova e il barocco. Studi su Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Anton Giulio Brignole Sale*, Vita e pensiero, Milano 1994, pp. 67-81.

6.2. Galileo GALILEI, *Scritti letterari*, a cura di Alberto CHIARI, Firenze 1970.

Sul Galileo critico vedi Tibor WLASSICS, *Galilei critico letterario*, Longo, Ravenna 1974 (raccoglie saggi apparsi nel 1971 e 1972); ma i migliori tentativi di spiegare l'incomprensione galileiana nei confronti della *Gerusalemme liberata* si devono a Manlio PASTORE STOCCHI, *Galilei, Galileo*, *Diz. crit. d. lett. ital.*, cit., II, 323-26 e a GIRARDI, *La critica italiana nel Seicento*, cit., pp. 44-46.

Giovanni CIAMPOLI, *Poetica sacra*, in *Rime*, Eredi del Corbelletti, Roma 1648. Su Ciampoli fondamentale Ezio RAIMONDI, *Il "teatro delle meraviglie"*, in *Letteratura barocca*, cit..

Sforza PALLAVICINO, *Del Bene*, Eredi del Corbelletti, Roma 1644; *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*, *ibid.*, 1646, poi rielaborate come *Trattato dello stile e del dialogo*, Mascardi, Roma 1662 (una ristampa anastatica dell'edizione Torreggiani, Reggio Emilia 1824 procura ora Mucchi, Modena 1994); *Vindicationes Societatis Iesu quibus multorum*

accusationes in eius institutum leges, gymnasia, more refelluntur, Manelfo, Roma 1649.

Sul Pallavicino importanti gli studi di Eraldo BELLINI, *Scrittura letteraria e scrittura filosofica in Sforza Pallavicino*, in SCARPATI-BELLINI, *Il vero e il falso...*, cit., pp. 73-189 e *Linguistica barberiniana. Lingue e linguaggi nel "Trattato dello stile e del dialogo" di Sforza Pallavicino*, "Studi secenteschi", XXXV (1994), pp. 57-104.

7.1. Benedetto FIORETTI, *Proginnasmi poetici di Udeno Nisiely da Vernio*, con le aggiunte di A. COLTELLINI, voll. I e II, Pignoni, Firenze 1620; vol. III 1627; vol. IV 1638; vol. V, Nesti, Firenze 1639; *Aggiunzioni*, Firenze 1661.

Mancano studi recenti dedicati espressamente al Fioretti (siamo fermi a Ettore MAZZALI, *Fioretti, Benedetto*, in *Diz. crit. d. lett. ital.*, cit., II, pp. 247-48 e a Giuseppe IZZI, *Fioretti, Benedetto*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1984, II, pp. 902-903, mentre per la "prearcadia" toscana il riferimento d'obbligo è a Walter BINNI, *La formazione della poetica arcadica e la letteratura fiorentina di fine seicento*, "Rassegna della letteratura italiana" (1954), pp. 534-60 e a Carlo Alberto MADRIGNANI, *La poetica di Francesco Redi nella Firenze letteraria di fine seicento*, "Belfagor", XV (1960), 4, pp. 402-14.

7.2. Benedetto MENZINI, *Dell'arte poetica*, Matini, Firenze 1688; II ed. riveduta e accresciuta Roma 1690 (in *Opere*, II, Tartini e Franchi, Firenze 1731).

Per Menzini, oltre a Mario SACCENTI, *Menzini, Benedetto*, in *Diz. crit. d. lett. ital.*, cit., III, pp. 157-59, si veda, dello stesso, *Lucrezio in Toscana. Studio su Alessandro Marchetti*, Olschki, Firenze 1966. Sviscera le fasi del passaggio ad una diversa critica, non più fondata sulla retorica e sull'autorità, Michele RAK, *La fine dei grammatici. Teoria e critica della letteratura nella storia delle idee del tardo Seicento*, Bulzoni, Roma 1974.