

Dato il tema (*dato themate*, come direbbe il Tesauro<sup>1</sup>), spero trovar perdono se esordisco con un traslato, per quanto logoro: il cuore del *Cannocchiale Aristotelico* è costituito dalla trattazione intorno alla Metafora, che occupa i capitoli VII, VIII e IX dell'opera, per un totale di 234 pagine sulle 740 (numerata: restano esclusi *Dedica* e *Indice*) dell'edizione del 1670. Per quanto numerose siano le suggestioni che emanano dalla scintillante prosa di Emanuele Tesauro, mi limiterò qui a sottolineare un solo ma importante dato: cioè la distinzione, operata a più riprese nel corso dell'opera, e nelle suddette pagine espressamente ribadita, tra *metafora semplice*, *proposizione metaforica* e *argomento metaforico*, trattati rispettivamente nel settimo, ottavo e nono capitolo.

Tuttavia, prima di entrare nel vivo dell'analisi, è necessario aprire una parentesi per ricordare che la metafora del Tesauro non coincide la nostra: il trattatista, come è noto, distingue tutte le figure retoriche in armoniche, patetiche e ingegnose<sup>2</sup>.

La metafora rientra nell'ultima classe, quella delle figure ingegnose, "cioè DIANOEOAS o sia *Sententiae*" (235), vale a dire di pensiero<sup>3</sup>. Essa viene definita come "PAROLA PELLEGRINA, VELOCEMENTE SIGNIFICANTE UN'OBIETTO PER MEZZO DI UN ALTRO"(320) e poi suddivisa in otto classi (ricavate dal riordino della trattazione fornita da Aristotele in *Poetica* 21 e in *Retorica* III 10 e 11): metafora di somiglianza (o di proporzione: da specie a specie e da genere a genere), metafora di attribuzione (da specie a genere e da genere a specie), metafora di equivoco, metafora di ipotiposi, metafora di iperbole, metafora di laconismo, metafora di opposizione, metafora di decezione. Come sarà apparso chiaramente anche dalla terminologia esibita, il Tesauro raggruppa sotto la denominazione di metafora un po' tutte le figure retoriche, purché "ingegnose" (cioè, semplificando, prodotte dall'intelletto e ad esso destinate): in realtà, solo la metafora di somiglianza coincide con ciò che comunemente si intende per metafora. L'avvertenza è indispensabile per evitare confusioni che da terminologiche diventano facilmente concettuali.

Possiamo ora, tornando all'assunto iniziale, cedere la parola al Tesauro, che così riassume brevemente la differenza, che è anche gerarchica, tra i tre gradi della metafora: "Io ti scoprii a carte 279 tre differenze di *Metafore di proporzione*. Altre di semplice PAROLA METAFORICA, fabricate dalla prima operation dell'Intelletto, come se per dire *Ira* tu dicessi *Ignis*. Altre di PROPOSIZIONE METAFORICA, più nobilmente nate nella seconda region dell'intelletto, come *Ignis gladio non est fodiendus*, per dire *irritanda non est magnorum ira*. Le ultime, di ARGOMENTO METAFORICO, fabricate nella suprema sfera dell'Intelletto, come a dire *Quaeris cur Saguntum arserit? Romanorum ignem gladio foderat*. E questa è la figura più nobile e più arguta: anzi è la vera *Argutezza*, che prende il nome dall'*Argomento*, come ti ho dimostrato a carte 481" (638).

Mi limiterò a poche parole di commento e di integrazione, che segnalino intanto le caratteristiche "formali" (della forma "accidentale" o "materiale": 493) delle prime due entità censite dal Tesauro: la metafora semplice consiste "in una *Parola argutamente presa per un'altra* o in *poche parole esprimenti una sola notizia*: come se tu chiami l'*Amore* FUOCO e la *Rosa* REINA DEI FIORI. E la *Guerra* NAUFRAGIO DELLE REPUBBLICHE" (481); mentre la proposizione metaforica coincide con la metafora continuata o allegoria, come chiarisce bene sia la proposizione del tema ad apertura del capitolo ottavo ("Ora è qui mio pensiero di ragionar di piè fermo della proposizione metaforica, e dell'ALLEGORIA, la quale altro non è che una Metafora continuata": 481), sia la pratica della trattazione, che si esaurisce appunto nell'esame della metafora continuata o allegoria.

La caratteristica fondamentale, invece (la ragion formale), consiste nel fatto che ciascuno dei tre gradini metaforici utilizza una diversa "operazione" (aristotelica) dell'intelletto: il "concetto" (o "apprensione") presiede alla creazione della metafora semplice, il "giudizio" a quella della proposizione metaforica, infine il "sillogismo" sovrintende alla nascita dell'argomento metaforico. E' proprio l'assunzione della graduatoria

<sup>1</sup> Nei *Teoremi pratici per fabbricar concetti arguti*: Tesauro, 548-83.

<sup>2</sup> "Hora, conciosiache ogni human godimento consista nel satisfare ad alcuna delle tre humane facultà, *Senso*, *Affetto*, *Intelligenza*: ancor delle Figure, altre sono indirizzate a lusingare il *Senso* dell'Udito, con l'Harmonica soavità della Periodo. Altre a commuover l'*Affetto* con la energia delle forme vivaci. Et altre a compiacer l'*Intelletto* con la Significatione ingegnosa. Et eccoti tre supremi et adeguati Generi, onde si spandono tutte le Rettoriche Figure: cioè, HARMONICO, PATETICO, et INGEGNOSO" (TESAURO, 124).

<sup>3</sup> Anche se la riflessione contemporanea tende a cancellare o quantomeno a ridiscutere la tradizionale distinzione tra figure di parola e figure di pensiero, essa resta ovviamente valida per il Tesauro.

aristotelica a giustificare, per analogia, la gerarchia fra i tre gradi metaforici: "siccome la prima operatione 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" (481)<sup>4</sup>.

Tuttavia, qui preme soprattutto sottolineare un altro acquisto concettuale, di particolare importanza poiché pertinente al tema dell'opera, che è la trattazione dell'elocuzione arguta e ingegnosa: mi riferisco alla piena identificazione del terzo gradino, cioè gli "argomenti metaforici", con le argutezze (designate anche "concetti arguti", "entimemi urbani", "urbanità entimematiche", "argomenti urbanamente fallaci" [487-9], con variazioni sinonimiche sì ma non prive di significato). Essa era già stata proposta ad apertura di libro, ma in modo assai meno risoluto: "Questi mirabili e pellegrini parti dell'umano ingegno, chiamati arguzie, comprendono primieramente le *Simplici Parole ingegnose*, cioè figurate e metaforiche: dipoi le *Proposizioni ingegnose*; come le sentenze acute e figurate. Finalmente, gli *Argomenti ingegnosi*; che con maggior ragione chiamar si possono CONCETTI ARGUTI" (8). Al termine della 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: "Queste [proposizioni] adunque sono argutezze della seconda operatione dell'intelletto: assai più nobili e ingegnose che non son quelle della prima. Per necessaria conseguenza, adunque, perfettissima e sopra tutte l'altre ingeniosissima sarà quella che si fabrica dalla terza operatione dell'intelletto. Anzi questa sola merta il nome di argutia, che nasce dall'argomento: proprio parto di quella terza facultà della humana mente" (487). E questa è altra affermazione che vale la pena di ritenere, poiché significa, come ha già sottolineato lo Scarpati, 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, 48): con un ancoraggio all'etimo di arguzia (da *arguere*: dimostrare, argomentare) che oggi si è perso, intendendo per arguzia: vivacità, sottigliezza, spiritosaggine.

Che cosa è dunque questa argutezza, per certi versi simile alla pantera dantesca, che il Tesauro è venuto cacciando per centinaia di pagine? Ascoltiamone le parole definitive e definitorie: "Conchiudo l'ENTIMEMA URBANO essere una *Cavillatione ingegnosa, in Materia Civile: scherzevolmente persuasiva: senza intera forma di sillogismo: fondata sopra una Metafora*" (495). Fin qui la definizione: ancora da arricchire, però, poiché subito prima il Tesauro aveva assegnato all'argutezza un'altra fondamentale caratteristica, la fallacia: "l'unica loda delle Argutezze" consiste infatti "nel saper ben mentire" (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.*: 490) eliminati i quali si "divelle" "la radice dell'Argutezza" (491). Tuttavia, in tal modo 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 - della quale il malcapitato giustamente si preoccupa - di dover quindi apprendere, per comporre argutezze, "le Maniere degli argomenti fallaci, che scapezzar potrebbero un cervel di ferro" (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 siccome il *Concetto Arguto* è un ENTIMEMA URBANO; cioè *Metaforico*: così, se 'l Dialettico deriva le sue Cavillazioni scolastiche da' *Luoghi Sofistici*: 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*: et 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 habbian tra loro alcuna proportione o sproportione" (498).

Poiché la didattica è componente fondamentale del *Cannocchiale Aristotelico* (dalle istruzioni per la compilazione di un indice categorico - quasi un *software* per la generazione di metafore - ai diciannove *Teoremi pratici per fabricar concetti arguti*), il Tesauro passa subito alla dimostrazione, proponendo dieci argutezze modello che poi esamina partitamente sulla base delle categorie teoriche proposte. Ecco come viene anatomizzato, ad esempio, "il motto di Sergio Galba; che contra Libone adduceva molti testimoni, ma

---

<sup>4</sup> Tra gli studiosi moderni del Tesauro ha assegnato particolare rilevanza alle stesse pagine che qui stiamo esaminando Roberto Proctor, che però insiste sul versante logico (individuazione del tipo di paralogismo sotteso alle argutezze esaminate) anziché su quello retorico e più specificamente figurale.

tutti suoi domestici. Onde ripigliato da Libone: *Quando tandem, Galba, de Triclinio tuo exhibis?* rispose tosto: *Quando tu de cubiculo alieno* (488). Postilla il Tesauro: "La Risposta di Galba è *Reflessiva: Quando tandem, Galba, exhibis de Triclinio tuo? Quando tu de cubiculo alieno*. Dove tu vedi un tragitto del veloce intelletto a due obietti correlativi. Ma percioche questa *Correlatione* è imaginata, non vera: ella è perciò una *Metafora* di *Oppositione*. Ancor ci vedi congiunta l'*Adduttione* con la *Reflessione*. Peroch'essendo la *Tema: Galba non exit de cubiculo* [sic: ma leggi *triclinio*] suo: ci adduce questa finta ragione: "*Quia Libo non exit de cubiculo alieno*" (499).

Irresistibile assale a questo punto la tentazione di trasporre la teorizzazione del Tesauro sulla prassi poetica del Marino (anche - ma non solo e non soprattutto - per verificare fino a che punto il *Cannocchiale Aristotelico* sia opera atta a rendere conto della poesia mariniana). Data la vastità del materiale, ho operato su una campionatura, limitando le mie indagini a 155 componimenti, scelti dalle *Rime* e dalla *Galeria*: un sonetto ogni tre (a partire dal primo) delle sezioni *Amorose*, *Marittime* e *Boscherecce* (per un totale di 74), ancora un componimento ogni tre (sempre a partire dal primo di ogni serie) dalle *Favole*, dalle *Historie* e dai *Ritratti di Prencipi, Capitani ed Heroi* (per un totale di 81 testi)<sup>5</sup>.

Occorre innanzitutto segnalare la scarsità di testi non contrassegnati dal ricorso all'arguzia: 28 su 155 (con significative differenze: dalle *Rime* (17) alla *Galeria* (11), infatti, la percentuale quasi si dimezza e nelle stesse *Rime* si verifica una notevole sfasatura tra le *Amorose* (2 su 27) da una parte e le *Marittime* e le *Boscherecce* dall'altra (6 su 17; 9 su 30)<sup>6</sup>. Evidente, nel caso delle *Rime amorose* l'influsso esercitato da una tradizione che forniva una casistica innumerevole; e nel caso della *Galeria* l'influenza del soggetto e dell'intento encomiastico.

Vediamo qualche esempio, anche per chiarire quali sono i criteri che mi hanno guidato nella discriminazione tra presenza e assenza di argutezza. Particolarmente interessante il sonetto 34 delle *Amorose*:

*Al signor Ambrogio Figino dipintore famosissimo*

Ben può, FIGIN, de la tua nobil mano  
lo stil certo divin, l'arte celeste  
l'alte bellezze e le sembianze oneste  
formar de l'idol mio sommo e sovrano.

---

<sup>5</sup> Ho fatto ricorso alle seguenti edizioni, dalle quali ripeto anche la numerazione: Giovanni Battista Marino, *La Galeria*, a c. di Marzio Pieri, Liviana, Padova, 1979, 2 voll.; Giovan Battista Marino, *Rime amorose*, a c. di Ottavio Besomi e Alessandro Martini, Panini, Modena 1987; Id., *Rime marittime*, a c. di Ottavio Besomi, Costanzo Marchi e Alessandro Martini, Panini, Modena 1988; Id., *Rime boscherecce*, a c. di Janina Hauser-Jakubowicz, Panini, Modena 1991.

<sup>6</sup> Ecco l'elenco completo: *Rime: Amorose*: 34, 40. *Marittime*: 1, 25, 28, 31, 37, 49. *Boscherecce*: 1, 10, 16, 28, 43, 49, 61, 82, 85.

*La Galeria: Favole*: 39, 67. *Historie*: 12, 25a. *Ritratti*: 1, 11b, 13, 49, 58, 60a, 63.

Ma quei lumi ombreggiar presume invano,  
che quasi gemme lucide conteste  
copre e nasconde la mortal sua veste,  
con terreni colori ingegno umano.

Può ben uom de la neve il bel candore  
e del foco il vermiglio in tela espresso  
ritrar, ma non il gelo e non l'ardore,

e la forma imitar del sole stesso,  
ma l' moto e la virtù del suo splendore  
in pittura mostrar non è concesso.

La struttura del testo è chiaramente argomentativa: la tesi (il tema) che la pittura può rappresentare le fattezze esterne dell'amata ma non le sue qualità interiori è sostenuta e avvalorata dal ricorso agli esempi della neve, del fuoco e del sole. Soddisfatta dunque l'esigenza argomentativa (ricordiamo ancora che il Tesauro fa derivare argutezza da *argumentum*), il sonetto in esame lascia però inevasa la qualifica fondamentale di questo argomentare, che deve essere fallace, in quanto "le *Perfette Argutezze & gli 'ngeniosi Concetti*" non sono altro "che ARGOMENTI URBANAMENTE FALLACI". Infatti, prosegue il Tesauro, "ricercandoti io, *Per qual cagione la gragnuola cada la state, e non il verno: se tu mi rispondi, che la seconda Region dell'Aria d'inverno è calda, di estate è fredda per l'antiperistasi: e perciò il vapor colà pervenuto; di state si congela e non d'inverno: l'è bella veramente, e dotta risposta meteorologica: ma tu non l'annoveraresti fra quelle Risposte Argute: peroche la ragione, per sé medesima, senz'alcun fingimento dell'intelletto, è cosa vera, e concludente*" (490). Così, pur essendo quella del sonetto "materia civile" e quindi di stretta pertinenza dell'argutezza<sup>7</sup>, argutezza non si dà, poiché l'asserzione che la pittura non è in grado di rappresentare le qualità "è per sé vera e concludente", come veri e concludenti sono gli esempi addotti.

Ricordiamo, ancora, che la perfetta argutezza è inoltre fondata su una Metafora ("Conchiudo l'ENTIMEMA URBANO essere *una Cavillatione ingegnosa, in Materia Civile: scherzevolmente persuasiva: senza intera forma di sillogismo: fondata sopra una Metafora*": Tesauro, 495), naturalmente intesa nel senso ampio che il Tesauro assegna al termine: traslitterando, diremmo che l'argutezza si fonda su una figura retorica che abbia la caratteristica di essere "ingegnosa" (che sia cioè di pensiero e non di parola). Le opere del Marino lasciano tuttavia spazio a numerosi componimenti conclusi da argutezze non fondate su figure retoriche: all'interno del mio campione ne ho rintracciati 21, di cui 6 nelle *Rime* e 15 nella *Galeria*<sup>8</sup>. Vediamo anche qui qualche esempio:

#### *A Tritone e a Proteo (Rime Marittime, 16)*

Triton, deh s'hai pietà de' miei tormenti,  
gonfia la tromba tua torta ed adonca,  
e 'ndietro a suon di rauca voce e tronca  
richiama i bianchi e procellosi armenti.

Proteo e tu che gli affreni e gli rallenti  
e guidi fuor de la muscosa conca,  
che riedano a la cupa ima spelonca  
da' lor liquidi paschi omai consenti.

---

<sup>7</sup> Vale anche la pena di ricordare che, partito da una limitazione della "materia" dell'argutezza a quella medesima della retorica - vale a dire quella "che in una parola il nostro Autore chiamò MATERIA CIVILE: cioè, l'*Honesto*, l'*Utile*, il *Giusto* e lor contrari" (p. 545), il Tesauro approda infine ad un allargamento della giurisdizione delle argutezze a qualunque ambito (pp. 545-8; v. anche Frare, *Preliminari* 59-60).

<sup>8</sup> *Rime: Amoroze*: 7, 16, 31. *Marittime*: 16, 40. *Boscherecce*: 67.

*La Galeria: Favole*: 7b, 31, 33a, 36, 54, 59, 70a. *Historie*: 23, 25b', 29, 37. *Ritratti*: 24a, 25b, 34, 68.

Tornin tranquilli i molli campi azurri,  
sia la foce d'Eolia in tutto chiusa,  
restin taciti i venti, e l'onde immote.

Perché dal fremer lor, da' lor sussurri  
fatta sorda ormai Lilla, empia si scusa  
che i miei preghi, i miei pianti udir non puote.

Credo che la differenza rispetto al sonetto citato poc'anzi risulti evidente: in entrambi i casi il testo è costruito su una filigrana dimostrativa, ma in questo caso l'argomentazione (il poeta prega Tritone e Proteo di rendere il mare tranquillo, poiché il suo rumore è ciò che impedisce a Lilla di udire le sue preghiere) si fonda su un entimema (nel senso non di sillogismo fondato su premesse probabili o in cui si tace una delle premesse, ma in quello di sillogismo scorretto), su una cavillazione urbana fonte di piacevole inganno: è fin troppo chiaro che non è il rumore del mare a vietare a Lilla di sentire la voce dell'io poetico.

Naturalmente, il fatto che l'argutezza non sia basata su una figura retorica non significa che queste ultime siano assenti dal testo in esame, tutt'altro (una ricerca non particolarmente attenta individuerà a colpo d'occhio soprattutto la metafora continuata mare=campo, da cui *armenti*, *affreni*, *muscosa conca*, *cupa ima spelonca*, *liquidi paschi*, *molli campi azurri*): significa, più esattamente, che la figura non è necessaria allo svolgimento argomentativo, poiché esso si dipana indipendentemente dal ricorso a figure ingegnose. Nella terzina finale, infatti, la sordità di Lilla si darebbe anche se i rumori del mare, anziché antropomorfizzati (consegnati a metafore di ipotiposi, direbbe il Tesauro), fossero espressi letteralmente. Diversa sarebbe la questione se la sordità di Lilla fosse da intendersi e in senso letterale e in senso metaforico (sordità=durezza): in questo caso l'argutezza non potrebbe prescindere dall'equivoco tra il senso letterale e il senso metaforico di 13.*sorda*. Ma il verso finale, nonché introdurre un'isotopia metaforica, conferma quella letterale.

Nella *Galeria*, come abbiamo visto, le argutezze che non riposano su figure sono oltre il doppio che nelle *Rime* (almeno relativamente ai campioni esaminati): ciò è dovuto anche al fatto che l'opera si presta, per sua stessa natura, alla sperimentazione di moduli argomentativi specifici. Tipico quello, fondato sul paralogismo dal finto al vero (base della metafora di equivoco, direbbe Tesauro)<sup>9</sup>, riassumibile nei seguenti punti: 1. A è dipinto (scolpito) tanto bene da sembrare vivo (premessa taciuta); 2. A è vivo; 3. Allora perché A non si muove (non parla, non piange, non combatte, ecc.)?; 4. Perché una qualche circostanza interna alla raffigurazione o relativa alla fabula (cioè cotestuale o contestuale) non glielo permette<sup>10</sup>. Allego due degli otto casi presenti tra il materiale censito<sup>11</sup>:

#### *Historie*, [25b'] *Madonna del Contarini*

A pura Verginella  
stassi nel grembo assiso  
vivo e vero fanciul di Paradiso.  
Vive, ma non favella,  
ché tenera non pote  
formar la lingua ancor distinte note.  
Udresti i pianti almeno,

<sup>9</sup> "Similmente *le cose dipinte, e le scolpite*, cagionano equivocazione tra 'l finto, e 'l vero [...]. E da questa fonte nascono tutte le acutezze, che si compongono sopra le *Pitture* o le *Sculture*: venendo tutte a conchiudere un'*Equivoco* tra 'l protrato e l'originale" (Tesauro, 367).

Ciò nonostante, non catalogo questi componimenti tra le argutezze fondate su metafora di equivoco poiché in questi casi l'equivoco costituisce la base su cui si erige la successiva riflessione, la quale però utilizza altri elementi per attingere il concetto, come gli esempi allegati mostrano chiaramente.

<sup>10</sup> Friedrich, 157: lo scopo delle poesie che descrivono un'opera d'arte "non è l'osservazione precisa dell'oggetto ma piuttosto la scoperta di sempre nuove varianti dell'unica formula secondo la quale ciò che è rappresentato nell'opera artistica sarebbe così vivo da essere ritenuto natura".

<sup>11</sup> Ecco l'elenco completo (avverto che i componimenti qui censiti costituiscono una sottospecie delle argutezze non fondate su figura retorica e quindi sono compresi nella serie di cui alla nota 24): *Rime: Amoroze*: 31. *Galeria: Favole*: 31, 54. *Historie*: 25b', 29, 37. *Ritratti*: 25b, 68.

se doler si potesse in sì bel seno.

*Ib.*, [29] *Il martirio di Santa Caterina Vergine del Contarini*

Questa in ricca tabella  
bella tra i ceppi e tra le rote imago  
de la real di Dio sposa ed ancella,  
opra è de l'Arte, ed ella

fa che viva, e che spiri.  
Chiedi tu, che la miri,  
ond'è, che non favella?  
Non sa la Vergin bella  
(tanta sente dolcezza in fra i martiri)  
non che voci formar, tragger sospiri.

La stragrande maggioranza delle argutezze censite nella poesie mariniane deve invece la propria esistenza al ricorso ad un qualche figura retorica: ciò avviene in 106 casi su 127. Naturalmente, come è stato tutt'altro che semplice, almeno per me, distinguere tra assenza e presenza di argutezza e individuare le argutezze non fondate su figure (e le scelte risultano spesso tutt'altro che indiscutibili), così notevolmente problematico è il passo successivo: cioè la catalogazione delle argutezze a seconda della figura retorica che volta a volta le fa constare<sup>12</sup>.

Qui si è scelto di privilegiare la tassonomia proposta dal Tesauro, anche se essa presenta notevoli problemi: non solo e non tanto per l'inconveniente della riduzione di tutte le otto classi a specie di un genere metafora onnicomprensivo di tutte le figure ingegnose, ma per l'adozione, da parte del trattatista, di una multiforità dei punti di vista che lo porta a collocare la medesima figura retorica ora sotto un'etichetta ora sotto un'altra. Occorre ancora avvertire che alcuni casi restano indecidibili vuoi per la differenza di sensibilità figurale (ovviamente, a favore del Tesauro) tra l'analista contemporaneo e il trattatista secentesco, che può portare al disconoscimento di una figura (a vantaggio di un'altra o del senso letterale) o addirittura di un'argutezza; vuoi perché l'effetto arguto a volte pare essere consapevolmente affidato al concorso di più figure (possibilità esplicitamente ammessa dal Tesauro: 500), complessità qui sacrificata ad esigenze tassonomiche che mi auguro valgano la rinuncia.

Esaurite le indispensabili istruzioni per l'uso, ecco i risultati della catalogazione: abbiamo una argutezza fondata sulla metafora di laconismo, una sull'iperbole, 8 che ricorrono all'ipotiposi, 27 all'equivoco, 24 fondate sulla metafora di proporzione e infine 45 basate sulla metafora di opposizione (o antitesi, nelle sue varie forme). Prima di esaminare le presenze, converrà censire le assenze: non ho riscontrato casi né di metafora di attribuzione (rientrano qui metonimia e sineddoche) né di metafora di decezione (e il dato è sorprendente, essendo la decezione, cioè l'inganno, la sorpresa una delle caratteristiche della cultura barocca)<sup>13</sup> stupirà, invece, la predominanza delle antitesi e delle metafore, e nemmeno quella dell'equivoco: ma bisognerà comunque sottolineare la netta prevalenza dell'antitesi e segnalare che queste tre figure si aggiudicano la quasi totalità del materiale arguto, rivelandosi quindi di gran lunga le più produttive ai fini dell'argutezza.

---

<sup>12</sup> Elenco i componimenti la cui catalogazione ancora non mi persuade del tutto: *Marittime*: 1; *Boscherecce*: 10; *Favole*: 33a, 59; *Ritratti*: 26b, 76.

<sup>13</sup> "La virtù" della metafora di decezione "consiste nel sorprendere la tua opinione, facendoti formar concetto, ch'ei voglia finire in un modo: et inaspettatamente parando in un altro. Onde la novità dell'improvviso obietto ti ricrea: e dove nelle altre Argutezze, tu ridi dell'obietto; in questa sola, tu ridi di te medesimo, e del tuo inganno. L'esempio del nostro Autore (più quadrante nel suo idioma per la proprietà del Vocabulo) è questo. *Is lepide incedebat geminos in pedibus gestitans elegantissimos PERNIONES*. Voce grecamente significante quelle piaghe delle calcagna ulcerate dal freddo, che dal vocabulo Francese chiamiamo volgarmente le MULE. Come se tu dicessi: *Passeggiava gentilmente colui, portando ne' piedi un bel paio di MULE*: dove tu attendevi, un bel paio di scarpettine". (Tesauro, 294-5).

Se la descrizione è qui sufficientemente chiara e operativamente fruibile, le pagine che in modo più analitico e con dovizia di esempi trattano della metafora di decezione complicano non poco le cose, rubricando tra esse gli "argomenti inaspettati", da qualunque punto di vista li si consideri: cioè, parrebbe, tutte le argutezze. Si veda il seguente esempio, nel quale io sottolineerei piuttosto la naturalizzazione della metafora: "Più heroica, e più tragica fu quella [argutezza] di Leonida nel procinto della battaglia persiana: al quale i Lacedemoni impauriti havendo così esagerato: *Tantus est Hostium numerus, ut Solem jaculis obscurent*, rispose: *Commodius ergo in umbra pugnabimus*. Dove da quell'huom forte, tu non attendevi una *Consequenza* sì delicata: ma una generosa et heroica, come questa: *Dunque tanto maggior fia la gloria degli Spartani*. Onde il suo Argomento non fu *seriamente* heroico, ma heroicamente *scherzevole, e faceto*, per quell'inganno" (473).

Sbarazziamoci dunque subito, con un esempio per tipo, del laconismo, dell'iperbole e dell'ipotiposi. Il laconismo è caratterizzato dall'allusione al non detto e può praticarsi in due modi: "nel primo, significando *una Proposizion distesa con altra distesa, benche coperta*. Nell'altro, *significando la Proposizione distesa con brevità*" (434). Ecco l'esempio mariniano, che si situa sotto la seconda modalità grazie alla finale allusione al mito di Salmace e Ermafrodito:

*La Galeria. Favole [21] Galathea del Cavalier Giuseppe D'Arpino*

Stese già da le salse a le dolci onde  
le molli braccia e candidette avea  
stringendosi al suo vago Galathea,  
e già n'ardean d'Amor l'acque profonde.

Di perle, d'ostro, e d'or, ch'a le feconde  
mense de l'Ocean furato avea,  
ricco monil di propria man gli fea,



quand'ecco il fier Ciclopo in su le sponde.

Di sospir', di minacce un suon rabbioso  
sparse e turbò de' duo la cara pace,  
più del mar che 'l produsse aspro e cruccioso.

Tremò la ninfa timida e fugace,  
né securo le parve il fondo algoso,  
ma bramò per celarsi esser Salmace.

Rientrano nella metafora di iperbole tutte quelle figure che ingrandiscono il soggetto e quindi generano meraviglia: dal virgiliano *instar montis equum* al tesauro *alter orbis* (per 'Roma'). L'unico caso che ho creduto di rintracciare nel Marino è per la verità dubbio, per diversi motivi. Lo propongo comunque alla discussione, segnalando che la serie di metafore adibita a rappresentare la gelosia non deve far dimenticare che l'argutezza sta nel finale:

*Rime amoroze. 79. Alla Gelosia, con l'altro che siegue*

Tarlo e lima d'amor, cura mordace  
che mi rodi a tutt'ore il cor dolente,  
stimolo di sospetto a l'altrui mente,  
sferza de l'alme, ond'io non ho mai pace:

vipera in vassel d'or cruda e vorace,  
nel più tranquillo mar scoglio pungente,  
nel più sereno ciel nembo stridente,  
tosco tra' fior, tra' cibi arpia rapace:

sogno vano d'uom desto, oscuro velo  
agli occhi di Ragion, peste d'Averno  
che la terra aveneni e turbi il cielo:

ov'Amor no, ma sol viv'odio eterno,  
vanne a l'ombre d'abisso, ombra di gelo:  
ma temo non t'aborra anco l'inferno<sup>14</sup>.

Più interessante (ed anche più frequentato dal Marino), il terreno della ipotiposi<sup>15</sup>: d'altronde essa, "ponendo sotto gli occhi con vivezza ogni Vocabulo" (Tesauro, 396), tende a trasferire alla sfera della parola quello che è proprio dell'immagine e dà quindi voce ad una esigenza tipica della cultura del Seicento. All'ancora virgiliano *Pontem indignatus Araxes* il Tesauro aggiunge a modello il proprio *Populorum triumphatrix*, sempre detto di Roma, "che ti mette sott'occhi l'attion più gloriosa che il mondo abbia veduta, cioè, il *Trionfo*" (298). Il Marino appoggia spesso l'ipotiposi a raffigurazioni topiche, come nel sonetto seguente:

*Rime amoroze. 64. Si lagna della crudeltà della sua donna*

---

<sup>14</sup> A meno che non sia più corretto ritenere che qui non si dia argutezza, in quanto essa sarebbe in un certo senso surrogata dalla filatessa di metafore che copre pressoché per intero il sonetto. L'ipotesi di una complementarità tra presenza di argutezze e ricorso a procedimenti figurali particolarmente insistiti (l'ipotesi, cioè, che dove le prime manchino i secondi si presentino in abbondanza) meriterebbe di essere verificata su una vasta campionatura.

<sup>15</sup> Otto casi in totale: *Rime: Amoroze*: 10, 55, 64. *Marittime*: 4, 46. *La Galeria: Ritratti*: 10, 18, 28.

Questa crudel, cui per maggior mia doglia  
pietosa, come bella, imprima vide  
l'anima già tra le lusinghe infide  
presa d'un nodo, il qual non è chi scioglia,

deh, mira, Amor, con qual superba voglia  
sprezza il mio pianto, e del mio mal si ride:  
mira, come m'impiega, e non m'ancide,  
come ognor più di libertà mi spoglia.

Rompi lo smalto, ond'ella il petto ha cinto,  
tu, possente signor; fa che dal seggio  
caggia del crudo cor l'orgoglio estinto.

Ma da te (lasso) indarno aita i' cheggio,  
s'a mio sol danno armato, umile e vinto  
ne' suoi begli occhi prigionier ti veggio.

Le tre figure più produttive sono la metafora di equivoco, quella di proporzione e quella di opposizione, che da sole forniscono 96 dei 125 casi di componenti arguti. La trattazione dovrà quindi farsi qui un pochino più analitica, per individuare meglio le modalità di adibizione. Cominciamo dalla metafora di equivoco, che "dall'unità del nome muta il concetto" (Tesauro, 285), come si evince dal detto ciceroniano: "Alii negabant mirandum esse, jus tam nequam esse verrinum", che è tra le argutezze citate ad esempio ed esaminate partitamente nel capitolo nono. Tra il materiale censito si riscontrano ben 27 componenti basati su questa figura: 8 nelle *Rime* e 19 nella *Galeria*<sup>16</sup>. La sproporzione si spiega facilmente con l'intento anche encomiastico di quest'ultima opera, che viene spesso raggiunto costruendo una *pointe* che giochi sul nome dell'autore del quadro o della scultura e/o del personaggio ritratto. Ecco un esempio:

*La Galeria. Historie* [7]. *Tobia con Rafaello di Rafaello da Urbino*

Sottrasse a fiera morte,  
quando le fauci orribil mostro apria,  
Angel fido e pietoso il buon Tobia.  
Ed or con miglior sorte  
gli dà vita immortale

---

<sup>16</sup> *Rime: Amoroze*: 25, 67. *Boscherecce*: 4, 37, 64, 73, 76, 88. *La Galeria: Favole*: 9, 23a, 42, 48, 51, 57. *Historie*: 1, 7, 9a, 13b, 18. *Ritratti*: 15a, 36, 46, 52, 55a, 71, 73, 76.

pur spiritale Angelico intelletto.  
Felice giovinetto,  
di cui quasi fatale  
era prescritto aver custodia e zelo  
un RAFAELLO in terra, un altro in cielo.

Il caso che segue, con l'ambiguità tra vacca-Io e vacca-donna di facili costumi, è particolarmente interessante perché dello stesso tipo dello *ius verrinum* tanto lodato dal Tesauro:

*La Galeria. Favole* [42]. *Mercurio che uccide Argo, di Ventura Salimbeni*

Dal cieco Amor deluso  
un occhiuto pastor trafitto e morto  
in sonno eterno ogni suo lume ha chiuso;  
anzi quant'occhi in fronte appanna e chiude,  
tante profonde e crude  
apre piaghe il suo corpo. O poco accorto  
geloso amante, a vigilare intento!  
Mill'occhi, non che cento  
tra l'amorose frodi  
non bastan d'una Vacca esser custodi.

Siamo così giunti alla metafora di proporzione: la prima cosa che colpisce è la relativa scarsità della presenza di metafore diciamo così semplici nella punta arguta: solo 6, contro 15 metafore continuate e 3 metafore "naturalizzate"<sup>17</sup>. Anche in questo caso converrà porre a confronto due esempi, il primo con metafora semplice, il secondo con metafora continuata:

*Rime boscherecce. 22. All'Aure, pregandole di asciugare i sudori della sua ninfa.*

Un vago vezzo di vermiglie rose  
che ne' prati del ciel colse l'Aurora  
e 'n caderle di sen raccolse Flora,  
poi Tirsi in treccia di sua man compose:

perché da l'altro sol, che sì noiose  
fiamme saetta in questa fervid'ora,  
difendiate il mio sol, che i boschi onora,  
vi dono Aure soavi, Aure amorose.

---

<sup>17</sup> La definizione risale a Friedrich, 117: "Noi intendiamo con questo termine una metafora o una catena di metafore nella quale un'immagine venga presa inaspettatamente nel suo significato letterale, come definizione di una cosa reale, e questa cosa ora si agganci realmente ad un fatto o ad un pensiero".

Una descrizione semiotica del medesimo fenomeno fornisce Eco, 159-61.

Ecco l'elenco completo: 1. Metafora semplice: *Amorose*: 61; *Marittime*: 43; *Boscherecce*: 7, 22, 25, 79. 2. Metafora continuata: *Amorose*: 19, 22, 28, 46, 76; *Marittime*: 19; *Boscherecce*: 40, 55, 70; *Favole*: 15, 45; *Ritratti*: 22, 39, 53, 66. 3. Metafora naturalizzata: *Amorose*: 37; *Boscherecce*: 52, 58.

Clori sì belle entro i begli orti suoi  
forse non l'ha; né tinte a le sue piaghe  
Venere in Cipro sì leggiadre e liete.

Ma voi sotto il bel piè più vive e vaghe  
vedrete aprirne, e del bel volto poi  
più ridenti e più fresche ognor n'avrete.

*Rime amorose. 22. Era il giorno nuvoloso, e la sua donna si avea cinto il volto d'un velo*

Donna, l'invido vel, che parte asconde  
di tue bellezze, et al bel crin dà legge,  
deh squarcia omai: fa che 'l suo ben vaghegge  
senz'ombra il cor, che non ha vita altronde.

De le chiome sovr'or lucide e bionde  
sciogli il tesor, ch'avarò fren corregge,  
sì che per l'aure poi libero ondegge,  
e qual pria nacque, Amor rinasca in onde.

Ecco, rimira il sol, che farsi adorno  
suol de' tuoi raggi, or il suo foco in gelo  
volge, e s'avolge d'atra nube intorno.

Ma forse ombrata ancor t'invidia il cielo,  
e vuol sua fronte il portator del giorno  
per somigliarsi a te, cinger d'un velo.

Nel secondo caso l'argutezza - il sole si copre di nuvole per somigliare alla donna che si è messa un velo sul viso - è possibile solo grazie alla metafora continuata per cui la fronte del sole si copre del velo delle nuvole.

Ancora più frequente il ricorso alle antitesi, anche se in alcuni dei componimenti censiti resta il dubbio se si dia realmente argutezza<sup>18</sup>, come nel sonetto introduttivo alle *Rime amorose*:

Altri canti di Marte e di sua schiera  
gli arditi assalti e le onorate imprese,  
le sanguigne vittorie e le contese,  
i trionfi di Morte orrida e fera.

I' canto, Amor, da questa tua guerriera  
quant'ebbi a sostener mortali offese,  
come un guardo mi vinse, un crin mi prese:  
istoria miserabile ma vera.

Duo begli occhi fur l'armi onde trafitta

---

<sup>18</sup> I componimenti con argutezza fondata su antitesi sono 45: *Amorose*: 1, 4, 13, 43, 49, 52, 58, 70, 73; *Marittime*: 7, 10, 13, 22, 34; *Boscherecce*: 13, 19, 31, 34, 46; *Favole*: 1, 4, 6a, 12, 18, 25a, 28, 62, 64, 69a; *Historie*: 4, 16, 20a, 26a', 30a', 31, 33, 35a; *Ritratti*: 4, 7, 16b, 20, 26b, 31, 42, 43a.

giacque, e di sangue in vece amaro pianto  
sparse lunga stagion l'anima afflitta.

Tu, per lo cui valor la palma e 'l vanto  
ebbe di me la mia nemica invitta,  
se desti morte al cor, dà vita al canto.

Nella maggioranza dei casi, invece, l'argutezza è indubbia e indubbiamente affidata all'antitesi, nelle sue varie forme, come in questo madrigale delle *Favole*:

[25a] *Borea che rapisce Orithia di Federigo Zuccaro*

Può dunque, Amor, la tua mirabil face  
arder Spirti gelati?  
Mira il Tiranno Thrace,  
fiero signor degli Hiperborei fiati,  
tra le più dense nubi  
come rapisca e rubi  
nova beltà, ch'è del suo cor rapace;  
e di sì bel foco arder gli piace,  
ch'esser fatto non sente  
di gelato Aquilone Austro cocente.

Fin qui la descrizione e l'esemplificazione. Si tratta ora di ragionare un poco sui dati e quindi innanzitutto di rendersi ragione del motivo per cui equivoco, antitesi e metafora stiano alla base della stragrande maggioranza delle argutezze censite. Dell'equivoco già si è detto: la sua alta concentrazione nella *Galeria* parrebbe provarne la stretta correlazione con il genere epidittico. Per quanto riguarda antitesi e metafora, invece, gran parte della responsabilità, come era lecito attendersi, risale ad Aristotele, il quale, in *Retorica* III 10, dichiara che per ottenere le "espressioni spiritose e di successo" (1410a 7) "bisogna dunque mirare a queste tre cose: alla metafora, all'antitesi e al vigore" (1410b 34-5. Aristotele, 160-1).

La tesi che la metafora sia la figura retorica più frequentata dal Marino e più in generale (e con maggiore oltranza, come ormai si sa dopo le analisi del Besomi, della Colombo e di altri) dai concettisti operanti tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento ha validi e numerosi sostenitori. L'antitesi, invece, pur non ignorata (l'imponenza del materiale non lo consente) non ha goduto delle medesime attenzioni, specialmente teoriche: eppure anche queste nostre campionature ne hanno mostrato la maggior frequenza rispetto alla metafora. Che si tratti allora di un problema non di quantità ma di qualità, cioè di caratteristiche intrinseche che renderebbero la metafora meglio atta che non l'antitesi a rendere ragione del concettismo? A me non pare; e in altra sede ho già insistito sul fatto che la larvale natura argomentativa che giustificerebbe il (non dimostrato) primato della metafora va riconosciuta anche all'antitesi; qui, i testi di cui stiamo parlando forniscono ulteriori interessanti dimostrazioni della rilevanza, almeno nella teoria del Tesauro e nella prassi poetica del Marino, dell'antitesi. Vediamo un paio di casi interessanti:

*Rime Marittime. 13. Amorosa disperazione*

Se 'n te sdegno, in me duol più sempre abonda,  
perfida Lilla, e se tapino e scalzo  
scorrendo i lidi ognor di balzo in balzo  
antro non ho, ch'al tuo furor m'asconda:

deh perché, quando in su 'l mattin per l'onda  
spiego la rete, o la sollevo et alzo,  
nel procelloso mar non caggio e sbalzo?  
né meco insieme il mio legnetto affonda?

Lasso, che 'n van dal mar crudele omai  
pietade attendo; e 'l foco, ond'io sfavillo,  
spegner ne l'acque sue non spero mai.

Ché, se la pioggia, che s'è larga io stillo,  
il perturba talor, tu tosto il fai  
col sol degli occhi tuoi piano e tranquillo.

*La Galeria. Ritratti. Uomini.[I] Prencipi, Capitani ed Heroi. [7] Hettore*

Io scoglio, io muro, io torre  
de la patria e del padre  
contro gli assalti de l'Argive squadre,  
basti dir, son Hettorre.  
Al ruinar di questa viva rocca  
cade Troia, Asia trema, Ilio trabocca.  
Ma 'l mio cadere è tale,  
che la gloria immortale  
del gran Vecchio di Smirna ha stabilita  
ne la caduta mia la sua salita.

Entrambi i testi, che ho classificato fra le argutezze fondate su antitesi, sfruttano, ai fini della costruzione dell'opposizione, la presenza di altre figure retoriche, in particolare, nei casi in questione, proprio delle metafore. Nel madrigale dedicato ad Ettore è necessario "tradurre" prima la morte di Ettore in una metaforica "caduta" (a meno che si tratti di naturalizzazione della precedente metafora Ettore=torre), poi il raggiungimento da parte di Omero della fama poetica (ottenuta grazie al poema in cui di Ettore si parla) in una altrettanto metaforica "salita" perché possa darsi l'antitesi caduta/salita (che è quindi non nelle cose ma nell'ingegno che le accosta, giusta le indicazioni del Tesauro).

Analogamente, nel sonetto, il ricorso ad un campo metaforico di natura meteorologica (pioggia=lacrime dell'amante, sole=occhi dell'amata) è ciò che permette di impostare l'antitesi tra un mare (a sua volta metaforico: della vita) tranquillo ed uno agitato.

L'utilizzazione di metafore a servizio di una più comprensiva antitesi è fenomeno abbastanza frequente, almeno stando alla nostra campionatura (che ne offre 9 casi sui 45 testi con argutezza dovuta ad antitesi<sup>19</sup>) e non è infatti sfuggito all'attenzione del Tesauro, che lo censisce trattando appunto della metafora di opposizione:

---

<sup>19</sup> *Amorose*: 4, 43; *Marittime*: 13, 34; *Boscherecce*: 46; *Ritratti*: 7, 16b, 43a; *Historie*: 7 (su metafora di equivoco).

Ma voglio io qua palesarti il più astruso et segreto: ma il più miracoloso e fecondo Parto dell'humano ingegno: finquì per le Retoriche Scuole innominato; ma dal nostro autore ben conosciuto nelle Poetiche, dove ha la propria seggia: che generato da questa Figura, molti altri ne genera de' più belli che volino per le prose, ò per le rime. Questi è quegli, che grecamente chiamar possiamo THAUMA, cioè IL MIRABILE<sup>19</sup>: il qual consiste in una *rappresentazion di due concetti*, quasi 'ncompatibili, e perciò oltremirabili (446).

Le "miniére" che forniscono l'oro del mirabile sono la "natura", l'"arte", l'"opinione" e infine il "fingimento", che è quella che qui più interessa in quanto rende conto dei casi appena addotti:

L'ultima miniera degli Oppositi Mirabili; è il FINGIMENTO: quando cioè non per natura dell'obietto [natura]: né per inganno della Imaginazione [opinione]: ma per fecondità d'Intelletto: fondiamo in qualche obietto una Metafora Mirabile, di *Proporzione*, di *Attribuzione*, di *Equivoco* o di qualunque altro *Genere*: indi accoppiando termini incompatibili: ne partoriamo per conseguente Proposizioni Enigmatiche, Mirabili e Ingegnose (452).

Non lasciamoci distrarre dalla ricchezza delle sollecitazioni offerte da queste righe del Tesaurus e torniamo al nostro proposito, che resta quello di riportare l'attenzione sulla rilevanza, per quantità e qualità, dell'antitesi nell'opera poetica del Marino<sup>20</sup>: dalla giovanile presa di posizione *Del concetto poetico*, nelle cui pagine finali assistiamo al tentativo, lì consegnato proprio alla bocca del Marino, di "incorporare i fenomeni antitetici, *l'ornatus in verbis coniunctis*, nella sfera del concetto" (Scarpati, *Dire la verità* 265) all'*Adone*, nel quale, dopo le proposte del Guardiani, l'antitesi non può più essere considerata fenomeno riducibile alla pura *elocutio* (Guardiani, *La meravigliosa retorica e Il gran teatro*).

Non intendo riproporre le argomentazioni che ho già profuso altrove nella difesa dell'antitesi, anche per non abusare della pazienza di chi mi ascolta<sup>21</sup>. Precipito quindi rapidamente alle conclusioni che mi sembra di poter trarre e che propongo in modo schematico:

1. Innanzitutto, l'argutezza non è la metafora (né secondo l'accezione tesauroiana né nel significato contemporaneo del termine);
2. Lo scopo cui mira la produzione lirica del Marino è la creazione di argutezze (e non di metafore o antitesi o altre figure retoriche, anche se queste non manchino, anzi).
3. L'argutezza può essere raggiunta in vari modi, alcuni dei quali abbiamo esemplificato: in ogni caso, la modalità prevalente sembra essere costituita dal ricorso all'antitesi.

Quali conseguenze tirare da questi accertamenti (oltre a quella che essi abbisognano senz'altro di ulteriori verifiche)? Innanzitutto, deve essere chiaro che non intendo rovesciare la tirannia della metafora per instaurare quella dell'antitesi, assegnando ad essa, nell'ambito della poesia del Marino, quanto finora è stato della figura principe. L'intento è piuttosto quello di offrire, anche per questa via, un contributo al recupero

---

<sup>20</sup> Una ulteriore minima prova intertestuale mi è fornita, proprio in questo convegno, dall'intervento di Alessandro Martini, il quale ha accostato tra loro i seguenti madrigali del Grillo e del Marino:

Vien, pargoletto, vieni            Pargoletta è colei  
 in questo petto, tu sei pur mio core,    ch'accende i desir miei;  
 tu sei pur lo mio amore.                 e pargoletto Amore  
 Vieni caro, caretto,                     che mi saetta il core.  
 Che per capire in me sei pargoletto.    Ma nell'anima io sento  
   [e gran foco e gran piaga e gran tormento.

L'argutezza del Grillo è fondata non su figura ma su un paralogismo (ottenuto tramite "adduzione": Perché Cristo si è fatto 'pargoletto' [cioè piccolo, anche di dimensioni]? Per poter entrare nel cuore del poeta). Il tema della divinità bambina, volto da sacro in profano, dà luogo in Marino alla costruzione di una arguzia fondata su una antitesi, quella tra grandezza e piccolezza.

<sup>21</sup> Rimando quindi il lettore eventualmente interessato a Frare, *Il "Cannocchiale aristotelico"* e *Contro la metafora*.

della complessità e della ricchezza della retorica mariniana in quanto strategia testuale: esaurite le discussioni sulla portata ontologica della metafora secentesca, si dovrà piuttosto da una parte analizzare l'interagire di essa con altre figure, dall'altra verificare la capacità della intera retorica del Marino di proporsi, secondo quanto suggerisce Bottioli (*Retorica della creatività*, 28; *Retorica*, con le interessantissime pagine sull'antitesi in dialogo con le proposte di Valesio), come "teoria della produzione testuale" (e quindi, dal nostro versante di lettori, come chiave interpretativa). A questa pietra di paragone dovrà essere vagliata la poesia del Marino per saggiare la possibilità di una sua udienza nella cultura contemporanea. In questa prospettiva la "provincia figurale" della negazione/rovesciamento (cui pertiene l'antitesi) si rivela, per quanto riguarda il Marino, particolarmente produttiva: sia nella costruzione di testi singoli, come abbiamo appena visto, sia nella loro disposizione in un macrotesto (è il caso delle *Rime marittime*<sup>22</sup>), sia, infine, nel poema grande (come parrebbe indicare una recente e coraggiosa interpretazione dell'*Adone*).

Pierantonio Frare

#### OPERE CITATE:

Aristotele. *Opere. 10. Retorica. Poetica*, traduzioni di Armando Plebe e Manara Valgimigli, Laterza, Bari 1988.

Bottioli, Giovanni. *Retorica della creatività*, Paravia, Torino 1987.

----- *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

Eco, Umberto. *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.

Frare, Pierantonio. *Preliminari ad una lettura del "Cannocchiale aristotelico"*, "Testo", 17 (gen.-giu. 1989), pp. 32-64.

----- *"Il Cannocchiale aristotelico": da retorica della letteratura a letteratura della retorica*, "Studi Secenteschi", XXXII (1991), pp. 33-63.

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

Friedrich, Hugo. *Epoche della lirica italiana. Il Seicento*, Mursia, Milano 1976 (ed. orig. 1964).

Guardiani, Francesco. *La meravigliosa retorica dell'Adone di G. B. Marino*, Olschki, Firenze 1989.

----- *Il gran teatro del mondo, ovvero il mondo a teatro*, in AA. VV., *Lectura Marini*, a c. di Francesco Guardiani, Dovehouse Editions Inc., Toronto 1989, pp. 325-40.

Marino, Giovanni Battista. *La Galeria*, a c. di Marzio Pieri, Liviana, Padova 1979, 2 voll..

----- *Rime Amoroze*, a c. di Ottavio Besomi e Alessandro Martini, Panini, Modena 1987.

----- *Rime Marittime*, a c. di Ottavio Besomi, Costanzo Marchi e Alessandro Martini, Panini, Modena 1988.

----- *Rime Boscherecce*, a c. di Janina Hauser-Jakubowicz, Panini, Modena 1991.

Proctor, Robert E.. *Emanuele Tesauero: a Theory of the Conceit*, "MLN", LXXXVIII 1 (jan. 1973), pp. 68-94.

Scarpati, Claudio. *Dire la verità al principe*, Vita e pensiero, Milano 1987.

---

<sup>22</sup> Nelle quali i curatori segnalano la "disposizione rigorosamente simmetrica di elementi antitetici all'interno di un sistema chiuso": Marino, *Rime marittime* 13.



-----*La metafora al di là del vero e del falso in Emanuele Tesauro*, in Claudio Scarpati - Eraldo Bellini, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso Tesauro Pallavicino Muratori*, Vita e Pensiero, Milano 1990, pp. 35-71.

Tesauro, Emanuele. *Il Cannocchiale Aristotelico o sia Ide dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria e simbolica esaminata co' principi del divino Aristotele dal conte e cavalier Gran Croce D. Emanuele Tesauro patrizio torinese*, quinta impressione, In Torino MDCLXX, per Bartolomeo Zavatta.

Pierantonio Fare