

IL VERO ATTRAVERSO IL VELO. METAFORA (DI EQUIVOCO) E MENZOGNA IN EMANUELE TESAURO

“La Terza Specie di Metafore da lui [Aristotele] conosciuta e commendata è l'EQUIVOCO. Metafora molto differente dalle due precedenti [di “somiglianza” e di “attribuzione”]. Peroché dove quelle, dalla differenza del Concetto mutano il Nome; questa dalla unità del Nome, muta il Concetto. In quelle, tu parli impropriamente; et io t'intendo nel proprio senso: in questa tu parli con Voci proprie; e io t'intendo nel senso improprio. Tal è quella di Erodico dataci per saggio dal nostro Autore [Aristotele]. Peroché, tacciando di troppo rigorose le leggi di *Dracone*, meritamente abrogate, peroché puniva col ferro leggerissimi falli, disse: “Leggi appunto son queste di un DRAGONE, e non di un uomo”” (p. 285).

Questa è la definizione di “metafora di equivoco” che il lettore del *Cannocchiale Aristotelico* incontra a pagina 285, quindi dopo un viaggio non breve. Il Tesauro ne individua il fondamento nella dialettica tra cambiamento e identità, dove quel che resta identico è il significante, quel che muta è il significato: infatti, essa “dalla unità del Nome, muta il Concetto” (p. 285). Nell'argutezza (fondata in “equivoco”) ““Leggi appunto son queste di un DRAGONE, e non di un uomo””, il “nome generico” “Dragone” (lat. “Draco”) muta il suo significato da quello di “legislator” in quello di “fera” (ivi).

La successiva ampia trattazione¹, corredata da una straripante quantità di esempi, esamina la metafora di equivoco prima a seconda delle categorie (aristoteliche: Sostanza, Quantità, Qualità, Relazione, Azione, Passione, Sito [=luogo], Tempo, Luogo [=posizione] e Abito [=condizione]) sulle quali essa può esercitarsi², poi in base agli elementi sui quali interviene il mutamento. Esso può riguardare in primo luogo le parole o le lettere, poi la costruzione grammaticale, infine “l'*Intenzion della mente*”. Nel primo gruppo rientrano le “cifre grammaticali” (come quella dell'abate francese cui fu intimato di cedere l'abbazia, che rispose: ““Trent'anni ho io faticato per imparar le due prime lettere dello Alfabeto, A, B, altrettanti ne voglio per imparar le due seguenti C, D”. Considerando l'Equivoco nella pronuncia de' Caratteri Materiali: A BE. CE DE., che in Francese fan questo suono: ABATE, CEDI”: p. 372), i “Gieroglifici grammaticali” (corrispondenti ai nostri rebus), le “Grammaticali Equivocazioni” (che si ottengono dividendo, congiungendo, troncando o accrescendo le parole: il satiro (“satyros”) apparso in sogno ad Alessandro assediante Tiro “fu interpretato con vocabulo spezzato SA TYROS, cioè TUA TYROS”: p. 375), gli anagrammi (letterali e numerici), l'etimologia arguta (“che vera etimologia non è, ma ricercata con l'acutezza dell'ingegno dal vicino nome”, come di “*Tito Labieno*, perché ne' suoi scritti rabiosamente lacerava ogni genere

¹ Essa si estende da p. 365 a p. 396. Ma vale la pena di vedere anche le pp. 511-16 (siamo nel *Trattato de' concetti predicabili*), 600-606 (*Trattato delle iscrizioni argute*: si tratta di pagine interessanti, perché il Tesauro vi analizza alcune proprie iscrizioni alla luce delle otto “metafore” da lui individuate nel *Cannocchiale*), 615-16 e 666.

² Tra gli innumerevoli esempi riportati dal Tesauro, è il caso di ricordarne almeno uno, di un equivoco che appartiene alla categoria della sostanza e che consiste nell'attribuire nomi umani ad altre cose: “Et il Marini dicea, che ADONE “era stato impiccato dopo morte”, perché il suo poema intitolato l'ADONE era stato sospeso. Ma Papa Urbano disse che “apunto quell'ADONE era pasto da porci, argutamente alludendo alla favola di Adone e del Cinghiale” (p. 367).

di persone, si dicea per Roma: “Non Labienus est, sed RABIENUS” (p. 382), i gerghi (“quando in iscambio de’ vocabuli communi, ci serviamo de’ *Nomi propri*, che abbian con essi alcuna somiglianza di suono”. Il Tesaurus esemplifica con la lettera di “un bello spirito” che “informò l’Amico delle qualità di certo Giovinaccio, che desiderava essere suo Genero” e che comincia così: “Senza farvi il *Gabinio*, v’informerò di quel *Giovenale*, che vorrebb’esser vostro *Genesisio*. Egli è veramente *Bruto* più tosto che *Lepido*; e benché sia *Crasso* come *Giovenco*, è però *Flacco* più che un *Marron Marciano*”, ecc.³: p. 383-84), infine le allitterazioni e paronomasie, che assurgono anch’esse al rango di metafore di equivoco.

Il mutamento che riguarda la “costruzione grammaticale” è poco fecondo di “metafore”, limitandosi semplicemente a quelle frasi sintatticamente ambigue, quali il motto di una cortigiana - “Onore a Dio” -, maliziosamente mutato da altri in “Onore, adio” (p. 387). In questa categoria il Tesaurus fa rientrare anche “le tergiversazioni degli Oracoli”, quali il famoso “*ibis redibis non capieris*” (ivi).

Il terzo e ultimo tipo di mutamento si esercita, come abbiamo visto, sull’“*Intenzion della mente*”, e da esso “nascono Enigmi talmente ambigui, che Iddio solo è quegli che può guardarcene” (ivi). A questa categoria pertiene innanzitutto l’ironia, “Metafora di due facce, che par lodare, e biasima; concedere, e nega; ingrandire, e appiccolisce; ammirare, e dispregia; dire, e disdice” (pp. 387-88); poi tutta una serie di equivoci “fondati sopra una Parola o Frasi di due sensi” (p. 388). Tra essi il Tesaurus elenca le “risposte non categoriche, ma tergiversanti” (“Elettra ad Egisto, che la interrogò col ferro alla mano: “Putas me Tyrannum?” rispose: “Si bonus es, non puto: sin malus, puto””: *ibi*), gli “Enigmi” (“come se tu chiami l’Arco Celeste, *Un arco senza corda, e senza strali*”: p. 389), “gli *Equivochi* tra le cose finte e le vere, onde si formano concetti arguti sopra le Pitture e le Sculture” (come “quel di Marziale sopra i Pesci finti: “Adde aquam, natabunt”, volendo significare ch’egli eran Pesci veri”: p. 367; e anche in questo caso il pensiero va subito alla serie di variazioni della *Galeria* mariniana), “le *Serie*, e le *Ridicole Applicazioni* de’ Versi o Detti altrui ad un sentimento diverso dalla intenzione del loro Autore” (“Come Seneca, per significar che quando la Mente è sana, tutte le umane *azioni*, le *parole*, il *vestire*, il *camminare*, serbano suo decoro; e per contro, le corrotte de’ *costumi*, degli *abiti*, della *eloquenza*, son chiari effetti di mente guasta, applica quel che cantò Virgilio delle Api: “Rege incolumi, mens omnibus una est. / Amisso, rupere fidem””: p. 390), “metafora” conseguibile anche con qualche aggiunta alla frase di partenza.

Fin qui la trattazione tesauriana ha riguardato le metafore di equivoco che si possono ottenere con la parola; ma il *Cannocchiale Aristotelico* è anche un trattato di semiotica, e quindi l’autore non dimentica che “gli *Equivochi* (siccome dicemmo della Metafora) si posson far co’ *Cenni* e con le *Azioni* non meno che con le *Voci*” (p. 392). Anche le opere teatrali in genere, insomma, nel loro complesso e nelle loro parti, possono configurarsi come degli equivoci: è questa l’ultima e importante acquisizione del Tesaurus, che trasforma la metafora di equivoco in matrice narrativa delle tragedie e delle commedie, e, per analogia, di qualsiasi opera narrativa:

³ Inevitabile il rimando ad analoghi divertimenti mariniani: cfr. le lettere *Il pupolo alla pupola* e *La pupola al pupolo*, in MARINO, *Lettere*, cit. pp. 540-43.

Finalmente, da questo Genere (cosa degna di risapersi) vedrai tu nascere i più bei *Gruppi Tragici o Comici*, che abbian trovato, o trovar possano i Poeti, o Romanzieri. Peroché tutti avran per fondamento uno Equivoco, o di una Persona per un'altra, o di un'Azione, o Tempo, o Luogo, o d'altra circostanza per altra. E da questo *Equivoco fondamentale*, nascono in conseguenza molti altri *Equivochi episodici, Avviluppamenti, e Peripezie* maravigliose, e strane, che tolgono la fede al Vero, o la danno al falso; e finalmente le inaspettate e piacevoli *Agnizioni*, quando l'*Equivoco* si chiarisce e il *Nodo* si disnoda. (p. 393).

Se la metafora di equivoco è un formidabile congegno costruttivo a disposizione dell'autore arguto, è anche un potente strumento analitico in mano al lettore, a sua volta arguto: ecco dunque che il Tesauro analizza una serie di trame (si tratta in prevalenza di novelle tratte dal *Decameron*) in ciascuna delle quali è operante l'equivoco della "MORTE NON VERA di alcun Personaggio" (ivi), riguardante di nuovo, volta a volta, una delle dieci categorie aristoteliche. Basterà un solo esempio: "E similmente per Equivoco del LUOGO, Andromaca fa credere a' Greci, che il suo Bambin sia morto, avendolo seppellito vivo apresso ad Ettore suo padre: onde, con tanti Equivochi, senza dir falso, ingombra il vero. Così Andreuccio, da' Ladri fu creduto un cadavere, perché il trovarono dentro l'avello, dov'egli era entrato per rubar le spoglie al defonto Vescovo Minutolo" (p. 395).

La trattazione analitica delle metafore di equivoco, sorretta da una esemplificazione che a volte sembra prendere la mano al trattatista, rischia di occultare al lettore i legami che la uniscono alla "metafora". Vale dunque la pena di richiamare due punti essenziali: se caratteristica della "metafora" è di "significare un oggetto per mezzo di un altro" (p. 302), anche quella di equivoco raggiunge questo obiettivo avvalendosi di significanti identici (o molto simili) tra loro, grazie ai quali viene stabilito un collegamento tra due significati diversi, uno dei quali emergerà sotto l'altro, indicato dalla inadeguatezza contestuale del primo. Ricordiamo, poi, che "l'essenza della *Metafora* consiste *nel farti conoscere un Oggetto con facilità*" (p. 303): e la metafora di equivoco adempie al proprio compito cognitivo consentendo di attingere una conoscenza "comparativa" (opposta dal Tesauro a quella "assoluta") dell'oggetto in questione, per il tramite della somiglianza del significante equivoco. Insomma, il lettore può conoscere l'"oggetto" "Roma" attraverso il significante equivoco *Valentia*, "peroché il Greco nome ROMI, altro apunto non sonava, se non *Valentia*" (p. 298).

Naturalmente, la metafora di equivoco, come gli altri sette tipi di "metafora", è solo il materiale (non bruto, ma già "ingegnoso") sul quale si edifica la vera e propria argutezza. Che, per essere tale, abbisogna di una struttura argomentativa - sia pure nella forma contratta dell'entimema -, che è di pertinenza della facoltà "sillogistica". Ne consegue che non tutti gli esempi addotti nel *Cannocchiale Aristotelico* (né, come vedremo, tutte le metafore di equivoco presenti nelle tragedie del Tesauro) attingono il vertice dell'argutezza, limitandosi anzi più spesso a presentarsi come "metafora semplice" (prodotto della facoltà del "concetto" o "apprensione") o come "proposizione metaforica" (prodotto della facoltà del "giudizio").

Un'ultima avvertenza prima di procedere all'esame del materiale poetico: si sarà

senz'altro notato che “metafora di equivoco” è nozione che, nonostante qualche parziale sovrapposizione (ad esempio, nel caso dell'ironia) non è coestensibile ad alcuna delle figure che attualmente articolano l'ambito retorico. Converrà quindi accantonare la tassonomia moderna per cercare di aderire il più possibile a quella del trattatista secentesco.

Prenderò qui in esame le tragedie *Ermegildo. Edipo. Ippolito*, stampate a Torino da Zavatta nel 1661 e la cui prima stesura risale, per testimonianza dello stesso Tesauro, a parecchi anni prima: per l'*Edipo* e per l'*Ippolito* probabilmente al 1639-40, per l'*Ermegildo* al 1659, quando l'autore tradusse dal latino il proprio *Hermenegildus*, composto nel 1621⁴. La fabula delle due tragedie di tema classico ricalca, con poche differenze, quella dell'*Oedipus* e della *Phaedra* di Seneca. Meno nota, benché frequentissima sulle scene tra fine Cinquecento e Seicento, la vicenda di Ermenegildo, che quindi converrà riassumere rapidamente nella versione che ne dà il Tesauro. Ermegildo⁵, primogenito del re goto e ariano di Spagna Leovigildo, sposa la cattolica Ingonda di Francia, che lo converte al cattolicesimo. La matrigna Gosvinda si oppone fieramente a questa conversione, fino ad ottenere da Leovigildo che Ermegildo, la moglie e il figlioletto vengano mandati in esilio. La tragedia si apre con il ritorno in armi di Ermegildo, alla vigilia dello scontro decisivo con il padre, che però viene evitato dalla mediazione del sacerdote (greco, e ariano per convenienza) Cherinto, grazie ai cui buoni uffici Ermegildo viene assunto a collega del re, purché rinunci non a professare la fede cattolica, ma a diffonderla. La notizia getta nello sconforto Gosvinda e Recaredo, fratello minore di Ermegildo, che vede sfumare il regno altrimenti a lui destinato. Gosvinda minaccia di cacciare Cherinto, il quale s'ingegna quindi ad ordire, con l'aiuto di Recaredo, una trappola: Recaredo fingerà di essere già cristiano e si farà dare da Ermegildo un segno (un anello con l'effigie di papa Pelagio) che lo conforti nella fede. Ermegildo cade nella trappola e, nonostante l'opposizione di Leovigildo, viene condannato a morte. Vedendo il fratello ormai nelle mani del boia, Recaredo confessa l'intrigo; il re manda dei messi a revocare la sentenza, ma è troppo tardi. Ermegildo viene decapitato, ma risorge a benedire la conversione della Spagna al cristianesimo. Infatti Recaredo, pentito, diventerà cristiano.

In tutte e tre le tragedie è frequente il primo tipo di metafora di equivoco, basato sulla mutazione delle parole o delle lettere, nella sottospecie della paronomasia: ecco qualche esempio, tratto da *Ermegildo* (= Er.), *Edipo* (= Ed.) e *Ippolito* (= Ipp.) (i corsivi sono miei).

parti del corpo mio, *parte* dell'Alma.
(*tasi*, 28)

(Er., *Pro-*

né ferro è il *Cor*, se la *Corazza* è ferro.

(Er., I 54)

⁴ Dopo la *princeps* (Emanuele TESAURO, *Ermegildo. Edipo. Ippolito*, Zavatta, Torino 1661; le informazioni relative alla cronologia si desumono dalla dedica dello stampatore), l'unica tragedia ad essere stata ristampata è l'*Edipo*, a cura di OSSOLA, cit., 1987. Scarna anche la bibliografia, per la quale rimando a Poerantonio FRARE, *Retorica e verità. Le tragedie di Emanuele Tesauro*, Napoli, E.S.I., 1998. I criteri di trascrizione qui adottati sono gli stessi indicati per il *Cannocchiale Aristotelico*.

⁵ Il Tesauro giustifica la sincope ricorrendo alla versione spagnola del nome: “Ermenigildo, detto dagli Spagnoli Ermegildez” (p. non numerata).

- a' *lumi* il *lume*, / alle gote la grana, a' *sensi* il *senso*? (Er., II
120-1)
- hai già di questo *Regno* il *pegno* in mano. (Er., II
179)
- Le *Leggi* alfin son *leggi*, e chi le *legge* / s'un verso, e chi s'un altro. (Er., II 342-
3)
- O *Consiglio* brutal senza *consiglio*! (Er., II
381)
- Che questi *ferri* un giorno, altro che *ferri* / non ti daranno, et una *fune* al *fine*. (Er., III 114-5)
- per questo nodo / che due *palme*, e due *alme*, annoda in una. (Er., III 669-70)
- Martiri* insomma, e generosi *Marti*, (Er., III 752)
- Fu ben da' nostri Re spesso *atterrita*; / *atterrata* non mai. (Er., IV 275-6)
- e' l mal consiglio / con l'esempio cancelli, il *dol* col *duolo*. (Er., V 122-3)
- tutto l'*onor*, tutto l'*orror* del Regno (Ed., I
195)
- Tempo è di *amari* pianti, e non di *amori*. (Ed., II 53)
- Onde *serva* non ho, che non m'*osservi*, (Ed., II 71)
- Ben il potei *pregar*, ma non *piegare*. (Ed., II
159)
- e senza *errar* giammai, Pianeta *errante*; (Ed., II
449)
- che dal *Nume* deriva il nostro *lume*. (Ed., II
578)
- che nella Corte / starsi non può *secreto* un gran *secreto*. (Ed., IV 397-8)
- nell'*esilio* l'*Asilo* aver dovrei? (Ed. IV
417)

poco <i>torrà</i> la tenebrosa <i>torre</i> : 443)	(Ed. IV)
<i>fede</i> faran, che senza <i>mala fede</i> ,	(Ed. V 74-5)
questa del <i>lutto</i> , e non del <i>letto</i> erede,	(Ipp., <i>Protasi</i> 34)
la più <i>secreta</i> e più <i>sacrata</i> parte 89)	(Ipp., I)
tu con man non <i>errante</i> / l' <i>erranti</i> belve arresti.	(Ipp., I 92-3)
il <i>sonno</i> agli occhi, et alla mente il <i>senno</i> .	(Ipp., I 219-20)
Niun Scita vagabondo, o fiero Ircano, / <i>insegnollo</i> , o <i>insognollo</i> :	(Ipp., I 281)
e copre / tra le <i>frondi</i> le <i>frodi</i> ;	(Ipp., II 287-8)
<i>gema</i> pur nelle <i>gemme</i> ;	(Ipp., II 307)
né con sasso pesante arcata Quercia / <i>battea</i> le mura, et <i>abbattea</i> ripari.	(Ipp., II 332-3)
nel tuo <i>seno</i> / il mio lacero <i>sen</i> mesta ricevi.	(Ipp., V 74-5)
<i>Furie</i> più <i>fiere</i>	(Ipp., V 151)

La rapida carrellata, che ha per forza di cose unificato modalità che andrebbero esaminate singolarmente e discusse, dovrebbe anche aver evidenziato il rischio della ripetitività, del manierismo, sotteso ad una figura tanto facile a costruirsi. Ed a questo rischio il Tesauro non sempre ha saputo (o voluto) sottrarsi, se si pone mente alla prevalenza di paronomasie ormai usurate dalla tradizione, o al ripetersi di altre all'interno della stessa tragedia o dall'una all'altra tragedia. Almeno, così pare alla sensibilità moderna, ma il Tesauro doveva vedere in queste figure, per noi insignificanti quando non fastidiose, qualcosa di più, se può sostenere che "Di tai Bisticci si pingono ancor talvolta i versi con tanta grazia, che, come il concetto sia sciapito e triviale, il ti faran parere ingenuo e arguto: come quel di Cicerone: "Fortunatam natam me Consule Romam". E quel che fu detto ad una Fanciulla filante all'ombra di una Teglia: "Filia sub Tilia fila subtilia fila". E quell'altro: "Mala mali malo mala contulit omnia mundo". E quel vulgato [vulgato, appunto, ma non per questo meno 'arguto']: "Quid facies facies Veneris cum veneris ante? / Non sedeas, sed eas; ne pereas per eas"" (C. A., pp. 385-86). Né sembra sminuire la portata della figura la relativa facilità di procurarsela, visto che lo stesso Tesauro consiglia senz'altro il ricorso all'*errata corrige* dei libri, ai vocabolari, ai calepini, letti ovvia-

mente in maniera arguta: “Se tu leggi nel Calepino *Pernix*, cioè veloce, vi troverai vicino *Perniciosus*, cioè dannoso. Onde di un Ingegn veloce, ma turbulento, qual fu quel di Gracco, potrestù dire: “PERNICI, sed PERNICIOSO erat ingenio”” (p. 386).

In alcuni casi, l'incontro tra la sensibilità del lettore moderno e quella del secentista è più facile: si prenda il bisticcio tra “fiera” aggettivo e “fiera” sostantivo, che ricorre due volte nell'*Ermegildo* (“E quale Augello è in nido, o Fiera in selva, / fiera sì, che' suoi parti abbia in oblio?” [I 51-2]; “Una Fiera dell'altre assai più fiera” [IV 21]; e si aggiunga un caso di ripresa del sostantivo: “che tra Fiere il dolor Fiera diviene.” [III 474]), confermando il suo carattere di facile stereotipo retorico. Esso spesseggia in misura sospetta nell'*Ippolito*, dove alla fine entrambi i termini entrano in una relazione di equivoco col nome stesso di Fedra, confermando così che la regina, lungi dall'essere l'oggetto di questa caccia tragica, come crede - equivocando, appunto - il servo Admeto (“Ora intendo / perché [Ippolito] lasciò la Caccia: ad altra Fiera...”: III 183-84), ne è in realtà la feroce protagonista⁶. In tal modo, un equivoco di per sé usurato diventa funzionale all'interpretazione della tragedia; allo stesso modo, quello tra “re” e “reo”, entrambi riferiti ad Edipo, mette in luce l'identità tra il signore di Tebe e l'assassino di Laio: “Un Re sì saggio, e sì pietoso è il Reo?” (*Edipo*, III 342); “più non son Re, ma Reo” (V 93).

Ancora all'equivoco per mutazione di lettere appartiene l'“etimologia arguta”, di cui le tragedie offrono due esempi, entrambi riferiti alla corte: in *Ermegildo* ne viene sottolineata la parentela con il ben più ‘comico’ “cortile” (“Corte questa non è, ma ben cortile / di pazzi bracchi, e studiosi veltri,”: III 230-1), in *Ippolito* quella con l'aggettivo “corto” (“Ebbe senno chi diede / al Palagio Regal nome di Corte; / ove corta è la sorte, / corto il sommo favor, corta la fede.”: V 280-83).

Il settore dell'equivoco per mutazione di lettere e di parole non offre altri esempi, e addirittura nessuno ne fornisce la mutazione della costruzione grammaticale, mentre ben più ricco campo si rivela quello delle metafore di equivoco per “mutazione dell'*Intenzion della mente*”. Più ricco, certo, ma anche più fluido nei suoi confini interni, tanto che converrà operare con discrezione, rinunciando, ove il caso lo richieda, a proporre rigide tassonomie. Potremmo inaugurare la nostra esemplificazione con l'ironia, che si direbbe figura non frequente nelle tragedie del Tesauro: se ho visto bene, essa compare solo nel secondo atto dell'*Edipo* e in un verso della *Protasi* dell'*Ippolito*⁷. Diverso il discorso relativamente all'ironia tragica, in cui le parole di un personaggio inconsapevole - più spesso del protagonista - si caricano del presagio della vicina catastrofe: in questi casi, l'equivoco si deve non tanto alla “mutazione dell'intenzion” del parlante, quanto alla dialettica che si stabilisce tra il sapere limitato del protagonista e quello più

⁶ Ecco i passi da ricordare: “di un fier Tiranno, e questa di una Fiera,”, *Protasi* 50; “d'una fiera beltà barbaro erede / ama le Fiere”, I 162-3; “dove caccia le Fiere il Garzon fiero.”, I 222; “Le Fiere Amor ferisce.”, I 384; “ma più fiera di lui Fiera non è”, I 429; “Ite: non son più Fedra. In questa guisa / quella Fiera mi vuol: così men vado.”, II 86-7; “d'ogni Fera più fiero.”, II 123; “Fiero solo alle Fiere;”, II 286.

⁷ Così l'ancella Neera risponde ad Antigone, di cui il Tesauro fa innamorare Creonte: “(Antigone) Saprestimi tu dir, fida Neera, / dove così di furto / su' veloci Corsieri andò Creonte? / - (Neera) Credo, a cangiare amori, / e condur contro Antigone in trionfo / pellegrine beltà d'Elide, o d'Argo” (*Edipo*, II 1-6).

Nella *Protasi* dell'*Ippolito* è Venere che minaccia vendetta contro Teseo e Fedra: “Ma giuro al Cielo, e alla tremenda Stige / di rendergli [a Teseo] sì lieto il suo ritorno / che 'l cor si roderà di aver lasciate / quelle Stanze dannate” (v. 64-66; corsivo mio).

esteso del lettore. Più delle altre due tragedie, è l'*Edipo* a ricorrere con una certa frequenza all'ironia tragica, che si concretizza soprattutto nei giuramenti di Edipo e di Giocasta:

(Edipo) Giuro e contesto, / chiunque osò con temeraria destra / involare al Re
Laio il vital lume, / priverollo de' lumi. (II 426-29).

(Giocasta) Edipo contra lui farà vendetta: / io mi serbo a sbranar con le mie mani
/ quell'adultera Madre. (II 648-50).

Tra gli equivoci formati con la "mutazione della *Construzion grammaticale*" il Tesauro inserisce, come abbiamo visto, "le tergiversazioni degli Oracoli", che esemplifica con effati di grande notorietà, quali il già citato "Ibis redibis non capieris" (p. 387). Nelle tragedie questa particolare declinazione non si dà, ma i due testi di derivazione classica presentano numerosi oracoli divini, in parole e in fatti, fondati su un equivoco "per mutazione dell'*Intenzion della mente*". Essi sono più frequenti nell'*Edipo*, dove possono giocare sull'ambiguità di base inerente allo stesso protagonista: figlio di Laio e di Giocasta vs figlio di Polibo e di Merope, figlio di Giocasta vs marito di Giocasta, tebano vs forestiero, assassino di Laio vs vendicatore di Laio, ecc.. Il loro affoltarsi in questa tragedia serve a verificare la capacità di interprete di colui - Edipo, appunto - che, in virtù della vittoria contro la Sfinge, si presenta orgogliosamente nella qualità di solutore di enunciati ambigui: "Propio è d'Edipo sviluppare Enigmi" (II 251-52)⁸. In realtà, il re tebano, lungi dal cogliere l'equivocità degli effati oracolari che lo riguardano, si preoccupa semmai di narcotizzarne uno dei possibili significati, come si vede bene nel seguente passo, in cui Creonte espone il responso ed Edipo lo chiosa univocamente:

(Creonte) "Al Teban regno, e alle Anfionie Squadre / tornerà mite il Ciel, l'Aura
serena, / se partirà dalla mia Dirce Ismena / un Tebano uccisor del proprio
Padre".

(Edipo) Basta. Mercè dei miei paterni Lari, / non son io né Teban, né Parricida.
/ Nacqui in Corinto: e per fuggire un'ombra / di parricidio, abbandonai Corinto:
[...].

(Creonte) "Ei contro a Laio Imperador di Tebe / perduelle [nemico pubblico] di-
strinse il ferro ingrato".

(Edipo) Basta: mai non vid'io, mai non conobbi / quel Re infelice. [...]

(Creonte) "E osceno ritornò là onde è nato, / noto fin dalle fasce a Febo, e a Fe-
be".

(Edipo) Qui la Santa Donzella non discorre / né meco, né di me. Nacqui in Co-

⁸ Elenco le circostanze in cui i personaggi si trovano alle prese con un qualche enigma: l'oracolo delfico prima a Laio (IV 702-4) poi ad Edipo giovinetto (I 225-7), l'indovinello proposto dalla Sfinge (ricordato però solo indirettamente, nelle vesti del "micidiale enigma": I 106), il responso di Apollo a Creonte (II 279-90), l'enigma proposto dall'oratore di Corinto (IV 523-4), infine il verdetto di Laio (III 327-34: benché inequivocabile nell'indicare il colpevole in Edipo, esso abbisogna tuttavia di essere provato - e quindi interpretato - nei particolari). Per il legame tra oracolo, enigma ed equivoco cfr. anche C.A., p. 67-8.

rinto; / di Corinto men venni in questo Regno, / né mai più ver Corinto, il piè rivolsi. (II 305-33).

Ad un personaggio che sembra incapace - ma certo si tratta anche di un inconscio meccanismo di autodifesa - di cogliere l'equivocità, se ne oppone, nell'*Ippolito*, uno che fa della metafora di equivoco la chiave di volta del proprio parlare e del proprio interpretare i discorsi altrui. Mi riferisco a Fedra, i cui dialoghi con Ippolito e con Teseo mettono in atto una notevole perizia nell'uso di "*Parole o Frasi di due sensi*", le quali, secondo il Tesauro, stanno a fondamento dei "più vivi Equivochi" (p. 388). Trascelgo solo due esempi, tra i molti possibili: nel primo si scontrano l'ingenuità (*rhetorice*, l'univocità) di Ippolito e la scaltrezza (*rhetorice*, la capacità di affidare ad una frase due significati: l'affetto materno e l'amore incestuoso) di Fedra:

(Ippolito) Ognun si parta. / Or aprimi 'l tuo cor; eccoci soli.

(Fedra) Così, Ippolito mio, veder potessi / come sta questo cor, senza ch'io parli. / Spinge le voci al labro una gran forza: / una forza maggior le rispinge. / Digli tu ciò che voglio, o Nume eterno.

(Ippolito) Parla senza timor. Fingimi un sasso.

[...]

(Ippolito) Ogni tua cura, / o cara Madre, in questo sen deponi.

(Fedra) Questo nome di Madre, è troppo altero. / Dimmi Compagna, chiamami tua Serva, / spedita Ancella ad ogni tuo comando / sempre m'avrai. [...] / Questa supplice Ancella in seno accogli; / D'una vedova afflitta abbi pietade. / [...]

(Ippolito) Sarai da me con tanto zel servita, / ch'esser non ti parrà Vedova e sola.

(Fedra) Ippolito, mia speme. Hai detto assai, / ma non hai nulla inteso.

(Ippolito) E che vorresti?

(Fedra) Della tacita mente ascolta i prieghi. / Parlar voglio, e non posso. Non m'intendi?

(Ippolito) Che gran mal sarà questo, o sommi Dei?

(Fedra) Quel ch'in altra Matrigna esser non suole. / Haimi inteso?

(Ippolito) Non certo.

(Fedra) O semplice.
cetto. / Un insano furor misto d'amore / dentro mi cuoce, e nelle guance avampa. / Intendi or tu?

(Ippolito)

Ora intendo: in te si sveglia / del tuo Teseo lontano il casto Amore. (III 16-68).

L'impermeabilità di Ippolito all'equivoco costringerà infine Fedra a parlar chiaro (come già la medesima sordità metaforica di Edipo costringe infine l'oracolo a fare il suo nome), cioè a dichiarargli apertamente il suo amore. Tutti ricordano gli sviluppi successivi dell'azione: Ippolito estrae la spada per uccidere Fedra, poi cambia idea e si limita a fuggire. La regina e la nutrice accusano Ippolito di violenza presso Teseo. Il dialogo decisivo è un capolavoro di equivocità, in quanto laddove si parla di Ippolito si deve in realtà intendere Fedra, e viceversa:

- (Fedra) Al ferro, alle minacce e alla forza / quest'alma, questa mente [di Fedra vs di Ippolito] non soggiacque: / ma il corpo sì. Deh pur l'ho detto: o Teseo!
 (Nutrice) E per segno del vero, ecco le chiome / dalla pudica man [di Fedra vs di Ippolito] stracciate e sparte.
 (Teseo) Chi fu il distruggitor del nostro onore?
 (Fedra) Quel che men crederesti [Ippolito vs Fedra].
 (Teseo) Dillo chiaro.
 (Fedra) Dirlo non oso. (III 304-11).

In questo secondo esempio, come nel precedente, la metafora di equivoco assolve pienamente a quella che è, secondo Tesauro, la natura di ogni "metafora", e quindi di ogni "argutezza" o "cavillazione urbana": attraverso il falso mostrare il vero. La "*Cavillazione urbana*", infatti, è "quella solamente, che senza dolo malo, scherzevolmente imita la verità, ma non l'opprime; et imita la falsità in guisa che il vero vi traspaia come per un velo" (C. A., p. 494). Occorre attraversare il falso della lettera per arrivare al vero del significato traslato: se Teseo fosse in grado di farlo - se fosse il lettore arguto che sarebbe suo dovere essere - arriverebbe alla verità, che Fedra non può dire se non in quel modo, sotto quel velo che, nell'atto stesso di nascondere, rivela. La "metafora" non è dunque menzogna: l'asserzione teorica di Tesauro trova confronto nella prassi poetica.

Può essere utile, a questo punto, esaminare un altro brano, tratto dall'*Ermegildo*, in cui equivoco e menzogna sembrano intrecciarsi e imbrogliare un poco le carte. Ci troviamo nella scena quinta dell'atto terzo, in un momento cruciale per l'intreccio: Recaredo, d'accordo con il sacerdote Cherinto, finge con Ermegildo di essere già cristiano (un cristiano nicodemita, che nasconde la propria fede per timore) e gli comunica il proprio turbamento. Infatti, ormai si avvicina la Pasqua ariana, che si festeggia in data diversa dalla cristiana, e la cui celebrazione porrà Recaredo di fronte a un bivio: accettare la comunione, commettendo quindi sacrilegio, o rifiutarla, il che equivale a confessare la fede cristiana e, di conseguenza, ad una certa condanna a morte. Ermegildo tenta invano di confortare il fratello, prospettandogli prima la gloria del martirio, poi la soluzione della fuga; Recaredo, dopo aver rifiutato sia l'una sia l'altra, chiede al fratello un oggetto sacro che gli sia di sostegno nella prova che lo attende. Ermegildo gli consegna un anello con l'effigie di papa Pelagio, anello che verrà poi usato a provare che egli ha tentato di convertire il fratello minore al cristianesimo, contravvenendo quindi al giuramento sancito prima di essere assunto a collega del padre.

La lunga scena si fonda su un assunto menzognero: non è vero che Recaredo sia già cristiano. Da questa menzogna se ne diramano altre minori, che non lasciano spazio ad alcuna verità: è falso che Recaredo sia cristiano, è falsa la ricostruzione che egli fa del proprio approdo al cristianesimo, è falsa la sua perplessità riguardo al da farsi nella prossima Pasqua, sono false, infine, la sua debolezza di fronte al martirio e la sua vergogna di fronte alla fuga. Il che non toglie, tuttavia, che anche a Recaredo sfugga qualche parziale verità, e che essa sia affidata proprio alla figura di equivoco. Il (finto) turbamento per l'avvicinarsi della Pasqua ariana vela la (vera) disperazione di Recaredo per l'assunzione al trono del fratello ("Caro Ermegildo, / questo giorno a te lieto, a me è mortale.": III 705-6); il suicidio effettivamente progettato viene usato a coonestare un giuramento in

cui il “dì tanto funesto” gioca di nuovo sul medesimo equivoco appena ricordato (“Se non è ver, che in questo istesso luogo / m’ho voluto svenar con la mia spada / per non vedere un dì tanto funesto”: III 800-2); infine, dopo aver ricevuto l’anello con l’effigie di papa Pelagio, Recaredo esala la propria gioia, in quanto esso lo renderà “re”, non della propria debolezza, come intende Ermegildo, ma del regno spagnolo (“O Pelagio mio dolce, o Padre amato, / tu mi fai Re: tu ‘l core al cor mi rendi; / tu mi sii fido scudo.”: III 847-49). Questa lunga scena, dunque, accosta menzogna e metafora di equivoco, ma le accosta per distinguerne i meccanismi retorici e le responsabilità etiche: mentre la prima è alternativa al vero, la seconda lo contiene in sé, pronta a svelarla all’interprete arguto⁹.

Su questo punto essenziale torneremo più tardi; ora preme di concludere la rassegna delle modalità con cui la metafora di equivoco si concretizza nei testi tragici del Tesaurus. L’ultima di esse investe la costruzione del testo, la fabula stessa: ricordiamo che molti dei “gruppi comici o tragici” hanno la propria matrice, secondo Tesaurus, appunto nella metafora di equivoco. Tra essi, inutile dirlo, rientra l’*Edipo*, il cui nodo consiste nell’equivoco della “MORTE NON VERA di alcun personaggio: che fra tutti i Nodi è più Tragico, e più frequente” (p. 393) e che si esercita sulle categorie aristoteliche dell’“azione” e della “passione”: “Così essendo ad *Edipo*, a *Ciro*, a *Romolo* ancor bambini, ordinata la morte, ma non eseguita, fur soggetto di oscuri *Oracoli*, et intricate *Tragedie*” (p. 395).

Se nel caso dell’*Edipo* la metafora di equivoco fonda il nodo principale del testo, in altri casi essa si trova alla base di singoli episodi: ad esempio, il rifiuto di Antigone di sposare Creonte per non abbandonare Edipo (IV, sc. I) è una metafora di equivoco in parole (Giocasta lo interpreta come dettato da un amore incestuoso per il padre); meta-

⁹Su questo ordine di problemi, si veda almeno WEINRICH Harald, *Linguistica della menzogna* [1966], in *Metafora e menzogna: la serenità dell’arte*, Bologna, il Mulino, 1976, p. 133-91. Relativamente all’*Ermegildo*, rimando a FRARE P., *Retorica e verità...*, II.7. Può essere utile rileggere l’apologo in cui Gracián individua nell’argutezza il rifugio della verità: “Era la Verdad esposa legítima del Entendimiento, pero la Mentira, su gran émula, emprendió desterrarla de su tálamo y derribarla de su trono. Para esto, ¿qué embustes no intentó? ¿qué supercherías no hizo? Comenzó a desacreditarla de grosera, desali~ada, desabrida y necia: al contrario, a sí misma venderse por cortesana, discreta, bizarra y apacible, y si bien por naturaleza fea, procuró desmentir sus faltas con sus afeites. Echó per tercero al Gusto, con que en poco tiempo obró tanto, que tiranizó para sí el rey de las potencias. Viéndose la Verdad despreciada y aun perseguida, acogióse a la Agudeza, comunicóla su trabajo y consultóla su remedio. “Verdad amiga, dijo la Agudeza, no hay man jar más desabrido en estos estragados tiempos que un desengaño a secas, mas, ¡qué digo desabrido!, no hay bocado más amargo que una verdad desnuda. La luz que derechamente hiere, atormenta los ojos de una águila, de un lince, cuanto más los que flaquean. Para esto inventaron los sagaces médicos del ánimo el arte de dorar las verdades, de azucarar los desengaños. Quiero decir (y observadme bien esta lección, estimadme este consejo) que os hagáis política; vestíos al uso del mismo Engaño, disfrazaos con sus mismos arreos, que con eso yo os aseguro el remedio, y aun el vencimiento.” Abrió los ojos la Verdad, dió desde entonces en andar con artificio, usa de las invenciones, introdúcese por rodeos, vence con estratagemas, pinta lejos lo que está muy cerca, habla de lo presente en lo pasado, propone en aquel sujeto lo que quiere condenar en éste, apunta a uno para dar en otro, deslumbra las pasiones, desmiente lo afectos y, por ingenioso circunloquio, viene siempre a parar en el punto de su intención.” (*Agudeza y arte de ingenio*, Discurso LV, in *Obras completas*, Introducción, recopilación y notas de E. CORREA CALDERON, Madrid, Aguilar, 1944, p. 255; trad. it. Palermo, Aesthetica, 1986).

fora di equivoco in fatti è invece la fuga di Ippolito dopo l'incontro con la matrigna, fuga che, provocata dal turbamento e dallo sdegno del giovane, verrà letta da Teseo come una ammissione di colpa.

A volte, è addirittura un intero testo (a prescindere, evidentemente, dall'estensione di esso) che può configurarsi, nella sua totalità, come una metafora di equivoco: infatti, il Tesauro ci segnala che "Sotto il medesimo genere [quello dell'"arguzia composita"] ingegnossissima e piacevolissima Argutezza è torcere l'altrui motto ad alcuna significazione differente. Peroché la diversa interpretazione genera equivocamento, e l'equivocamento altro non è che metafora significante una cosa per l'altra. Onde nasce che i medesimi detti, i quali nel proprio senso non sarebbero né ingegnosi né arguti, trasportati ad altro soggetto, divengono argutissimi a dire e piacevolissimi ad udire, per quel conflitto che il senso proprio col figurato movono nella mente" (C. A., p. 41). Il Tesauro pare aver sperimentato questa modalità nell'*Ippolito*, costruendo la tragedia nella sua interezza come una metafora di equivoco, che si serve dell'identità del "nome" (in questo caso, la fabula) per puntare l'indice su un oggetto diverso. Credo di aver già dimostrato altrove¹⁰ come, traducendo e reinterpretando la *Phaedra* senecana, il Tesauro intenda trasformare la tragedia antica in tragedia cristiana, imperniandola intorno ad un nuovo sistema valoriale, in cui protagonista non è più la forza irresistibile dell'amore fatale di Fedra, ma il sacrificio dell'innocente Ippolito (modellato su quello del Martire per eccellenza, cioè Cristo). Il "nome" (la trama dell'*Ippolito*) è rimasto intatto, ma il "concetto" (il sistema valoriale) è radicalmente mutato. Non posso ora riproporre, per non abusare del lettore, le argomentazioni proposte in quella sede: ma se esse sono, come credo, convincenti, non è certo un caso che la tragedia in cui, più che nelle altre, il Tesauro fa ricorso alla metafora di equivoco si configuri essa stessa come un 'macro-equivoco', che attraverso il falso del sistema valoriale antico rimanda al vero dei nuovi valori cristiani.

Vero, falso: il ricorso a questa coppia di termini si è ispessito nelle ultime righe del saggio, a mano a mano che il livello testuale preso in considerazione si faceva più generale, e più ampi i cotesti e i contesti interessati. E qui il nostro discorso, che nella prima parte era proceduto per progressive restrizioni di campo - dall'intera figuratica alle figure ingegnose, dalla "metafora" alla metafora di equivoco - potrà ora tornare ad allargarsi, poiché ciò che vale per le singole "metafore" vale per l'argutezza in generale e - con una estensione che non parrà certo illegittima, considerato il secolo che stiamo osservando - per la poesia nel suo complesso. La quale si trova, almeno fin dalla condanna platonica, a controbattere le accuse di coloro che la ritengono compromessa con la menzogna e ne auspicano quindi, se non l'allontanamento, almeno una subordinazione ai valori vigenti, siano essi morali o scientifici o politici¹¹. Il problema del controverso rapporto tra poesia e verità viene riproposto con maggior urgenza dall'esplosione del concettismo, che, sulla scorta delle proposte di Jacopo Mazzoni, punta sull'imitazione "fantastica" più che su

¹⁰ FRARE P., *Retorica e verità...*, cap. 4.6.

¹¹ "La contesa per la verità" tra il sapere poetico e quello filosofico viene ricostruita, in tre tappe personificate da Platone, da Vico e da Kafka, da RELLA Franco, *La battaglia della verità*, Milano, Feltrinelli, 1986.

quella “icastica”, liberando quindi il poeta dai legami con il vero e con il verosimile¹². Si tratta di uno spostamento sul versante della sofistica che vale non solo per la poesia, ma anche per la critica concettista: entrambe mirano non al convincimento attraverso le “sode ragioni” quanto alla meraviglia, da conseguirsi tramite l’uso spregiudicato dei paralogismi e delle bugie, siano esse probabili, verosimili o anche del tutto improbabili¹³.

A questa concezione della letteratura e della critica si oppone il cosiddetto classicismo barocco, che riceverà nuova forza dall’elezione al soglio pontificio di uno dei suoi più prestigiosi esponenti, il cardinale Maffeo Barberini, dal 1623 papa Urbano VIII. È l’anno che vede il ritorno trionfale del Marino dalla Francia, ma che anche avvia il progressivo declino della poesia da lui patrocinata, sostituita da un’altra che si propone di ripristinare il legame tra letteratura e morale, tra retorica ed etica, quando non di subordinare, più o meno rigidamente, la prima alla seconda¹⁴.

Nonostante le prolungate resistenze di amici e discepoli del Marino, nel 1654, quando Emanuele Tesauro dà alle stampe il proprio *Cannocchiale Aristotelico*, la marea concettista (per la verità, mai tanto alta da sommergere completamente altre idee di letteratura) si è ormai ritirata, e la mutata situazione storica, politica e religiosa sta segnando la rivincita di una poesia moralmente e civilmente impegnata, disposta a concedere diritto di cittadinanza ai concetti solo a prezzo di una loro subordinazione alle severe leggi della logica, del decoro, dell’etica. Il trattatista torinese si trova dunque stretto in una non facile situazione: da una parte, non intende rinnegare un’opera concepita, con ogni probabilità, nella fervida stagione dei trionfi mariniani¹⁵, quella stagione che lo aveva visto partecipe e di cui il *Cannocchiale* voleva essere insieme l’esaltazione e la giustificazione teorica; dall’altra non può certo ignorare il mutato ordine di problemi suscitato dal dibattito in corso, ed in particolare dagli interventi - anche per interposta persona, come vedremo - di Sforza Pallavicino. Più che il *Del Bene*, in cui, comunque, “alla poesia, allontanata dalla sfera del vero, viene assegnata quella del nuovo e del meraviglioso, pericolosamen-

¹² Sulla *Difesa della Comedia di Dante [...] Parte prima*, di Jacopo Mazzoni (Cesena, B. Raverii, 1587) e la sua influenza sul dibattito culturale nel secondo Cinquecento e nel Seicento, fondamentale l’intervento di SCARPATI Claudio, *La metafora al di là del vero e del falso in Emanuele Tesauro*, in SCARPATI Claudio - BELLINI Eraldo, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesauro, Pallavicino, Muratori*, Milano, Vita e pensiero, 1990, p. 35-71.

¹³ Sui legami tra Marino e la seconda sofistica cfr. FUMAROLI Marc, *L’âge de l’éloquence. Rhétorique et ‘res literaria’ de la Renaissance au seuil de l’époque classique*, Genève, Droz, 1980, p. 213-17. Sulla critica concettista, cfr. FRARE P., *La ‘nuova critica’...*, p. 233-39.

¹⁴ Il quadro culturale della Roma barberiniana è ora delineato con mano ferma e ricchezza di documentazione da BELLINI Eraldo, *Umanisti e Lincei. Letteratura e scienza a Roma nell’età di Galileo*, Padova, Antenore, 1997. Si dovranno vedere, tuttavia, anche i numerosi interventi di Marc FUMAROLI, in particolare quelli raccolti in *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi, 1995 [*L’École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994].

¹⁵ È questa la documentata opinione di RAIMONDI Ezio, *Una data da interpretare*, in *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze, Olschki, 1982 [1961], pp. 51-76; ma vedi le obiezioni di CROCE Franco, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Sansoni, Firenze 1966, p. 151-54 (che anche ridimensiona il l’isolamento provinciale del Tesauro e ritiene che il *Cannocchiale* nasca “in ideale dialogo con le posizioni barocco-moderate”) e di FRARE Pierantonio, *Il “Cannocchiale Aristotelico”: da retorica della letteratura a letteratura della retorica*, “Studi secenteschi”, XXXII (1991), p. 33-63: 61-2.

te contigua alla falsità e alla menzogna”¹⁶, occorre tener presenti le *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*¹⁷, in cui l'uso dei concetti viene severamente limitato non solo nello stile “insegnativo”, ma anche in poesia, con contestazioni rivolte proprio ad esempi tratti da opere di Marino. Nel 1648 uscirono, a cura dello stesso Pallavicino, le *Rime* postume di Giovanni Ciampoli¹⁸, contenenti una *Poetica sacra*: si tratta di un dialogo in versi tra la Poesia e la Devozione il cui tema essenziale è quello della conciliazione tra poesia e verità (come non manca di segnalare la nota apposta dal curatore a p. 246: “Si comincia a trattare come possa con la Poesia unirsi la Verità”), che si ottiene privilegiando argomenti di storia sacra e rinunciando alle metafore ardite, che vengono rinchiuse “all'interno della gabbia concettuale del ‘falso’, regno della menzogna e della bugia”¹⁹. Né si possono dimenticare le *Vindicationes Societatis Iesu*, con il loro severo giudizio su Marino, che a Pallavicino sembra “canoris nugis auditum fallere, non succo sententiarum, atque argutiarum animos pascere. Quas enim argutias promit, adulterinas ac tanquam suppositas promit, haud ingenuas ac veras, et respectantis oculi acumen non formidantes. Uno verbo, carebat philosophico ingenio” (p. 123-24)²⁰.

La netta condanna del concettismo - di una poesia che non si perita di ricorrere a figure retoriche manifestamente “fondate in falso” - che veniva da queste ed altre pubblicazioni, dovette stimolare anche il Tesauro a rivedere il proprio trattato, nel tentativo di trovare una soluzione ai problemi posti dalla nuova temperie culturale. Come era possibile recuperare dignità conoscitiva ad un tipo di poesia che pareva prescindere totalmente da qualsivoglia rapporto con il vero e con il verosimile? Che pareva puntare sull'immaginazione “fantastica” più che su quella “icastica”, per usare le categorie del Mazzoni? La poesia concettista era dunque tutta da rifiutare in quanto irrimediabilmente compromessa con la menzogna, come pareva proclamare l'opinione ormai prevalente?

A dire il vero, una scappatoia esisteva, ed era quella della sovrapposizione ai testi di un senso allegorico: il procedimento, autorizzato da una millenaria tradizione di origine patristica, e frequentemente usato, era stato riproposto dal Tasso per la *Gerusalemme liberata*. Tuttavia, la più recente - e più ‘scandalosa’ - utilizzazione era quella fattane dal Marino nell'*Adone*; ma l'*Allegoria* anteposta ad ogni canto, lungi dal coonestare un conte-

¹⁶ BELLINI Eraldo, *Scrittura letteraria e scrittura filosofica in Sforza Pallavicino*, in SCARPATI C.-BELLINI E., *Il vero e il falso...*, pp. 73-189 : p. 79. Il *Del bene* uscì nel 1644 a Roma presso gli eredi del Corbelletti e due anni dopo a Colonia (apud Ioannem Kinchium), in una versione latina approntata dallo stesso Pallavicino, col titolo *Philosophiae moralis seu De bono libri quatuor*.

¹⁷ PALLAVICINO Sforza, *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*, Roma, Eredi del Corbelletti, 1646; ristampate l'anno dopo a Bologna da Giacomo Monti con lievi varianti e con il titolo di *Arte dello stile*; infine, rielaborate ed ampliate come *Trattato dello stile e del dialogo*, Roma, Mascardi, 1662.

¹⁸ CIAMPOLI Giovanni, *Rime*, Eredi del Corbelletti, Roma 1648 (precedute da una prefazione del Pallavicino); andrà tenuta presente, tuttavia, anche l'edizione delle *Poesie sacre*, Bologna, Zenero, 1648, molto più scorretta ma in cui la *Poetica sacra* presenta un centinaio di versi in più, con tanto di citazione di sant'Agostino come autorità in tema di trattazione della menzogna (p. 31).

¹⁹ BELLINI E., *Umanisti e Lincei...*, p. 127.

²⁰ *Vindicationes Societatis Iesu quibus multorum accusationes in eius institutum leges, gymnasia, more refelluntur, auctore Sfortia Pallavicino, eiusdem Societatis sacerdote*, Typis Dominici Manelphi, Romae, 1649. I giudizi del Pallavicino sul Marino sono analizzati da BELLINI E., *Scrittura letteraria...*, p. 128-135

nuto decisamente pagano, dovette rendere ancora più evidente il fatto che il poema non era per nulla costruito secondo un coerente piano allegorico e, soprattutto, che il mito non vi era affatto reinterpretato allegoricamente alla luce dell'universo valoriale cristiano, ma goduto di per sé²¹. Di conseguenza, questa spregiudicata adibizione di uno strumento ermeneutico di cui la civiltà cristiana si era egregiamente servita per *riutilizzare* la classicità pagana, non solo non salvò l'*Adone* dalla condanna ecclesiastica, ma danneggiò lo stesso strumento dell'interpretazione allegorica, svuotandolo definitivamente del significato che aveva fino allora avuto e rendendolo inoperante o addirittura nocivo agli occhi di chi si preoccupava di ristabilire su più solide basi il pericolante legame tra letteratura e morale. Non è dunque per caso, né per solo influsso dell'incipiente razionalismo d'oltralpe, che letterati come lo Stigliani, il Fioretti, il Pallavicino, il Bartoli rifiutano recisamente - e in qualche caso polemicamente - il ricorso all'allegoria, che trova invece dei patrocinatori tra il Marino e i suoi seguaci (ad esempio, Scipione Errico e Angelico Aprosio)²². È significativo il fatto che nel *Cannocchiale Aristotelico* l'allegoria rinunci al

²¹ Si tratterebbe, dunque, di una infrazione alla nota distinzione agostiniana tra *uti* e *frui* (si veda almeno il *De doctrina christiana*, in particolare I, xxvii-xxxiii): si deve godere soltanto di Dio, mentre di tutto il resto si deve solamente usare come scala a Dio.

²² Il là all'uso e alla giustificazione dell'allegoria era stato dato dallo stesso Marino nella *Dedica dell'Adone* a Maria de' Medici: "Oltre che, per essere il componimento ch'io le reco quasi un registro delle sue opere magnanime, delle quali una parte (ancorché minima) mi sono ingegnato d'esprimere in esso, e per avere io ridotto il soggetto che tratta (come per l'allegoria si dimostra) ad un segno di moralità, la maggiore che per avventura si ritrovi fra tutte l'antiche favole, contro l'opinione di coloro che il contrario si persuadevano, giudico che ben si confaccia alla modesta gravità d'una principessa tanto discreta" (MARINO Giambattista, *Adone*, a cura di PIERI Marzio, Bari, Laterza, 1975-77, I, p. 13) Il suggerimento fu accolto, a tacer d'altri, da Scipione Errico nel proemio della *Babilonia distrutta* (Venezia, Tozzi, 1624) imitato da Giulio Cesare Cortese nella *Vaiasseida* (Napoli, Ottavio Beltrano, 1628), difeso da Angelico Aprosio nella *Sferza poetica* (Venezia, Stamperia Guerigliana, 1643, p. 170). Sul versante opposto, il primo attacco all'allegoria risale ovviamente allo Stigliani, il quale, dopo aver elencato alcune "lascivie" dell'*Adone*, così scrive: "Né qui mi si risponda, che le male azioni s'onestino coll'allegorie fatte in prosa, e poste a' principii de' canti; perciocché oltre il non essere ciò vero (il che io disputo altrove) giuro sulla mia fè, che queste qui dell'autore servendosi sempre d'un generalissimo argano, che è il ridurre ogni scelerità ad allusion di fragilità umana, riescono tanto impertinenti, e tanto stiracchiate, che tutte gli si spezzano in mano a guisa di stringhe fradice, o di correggioli marci" (STIGLIANI Tomaso, *Dello occhiale. Opera difensiva scritta in risposta al Cavalier Gio. Battista Marini*, Venezia, Carampello, 1627, p. 110-11). Benedetto Fioretti, sotto lo pseudonimo di Udeno Nisiely, estende la riprovazione all'allegoria in generale: "quando mi rimbombano per le orecchie, e feriscono il cuore queste allegorie poetiche, subitamente io ripiego le insegne, depongo l'arme, e mi do per vinto: cotanto è il terrore che mi avvilita, e mi trafigge per queste pedagogomachie allegoriche; le quali a guisa d'una quinta essenza di pazzia, e d'ignoranza, vogliono che quel ch'è contro a Dio, alla Natura e all'arte, sia venerabile, utile, artificioso" (NISIELY Udeno, *Proginnasmi poetici*, Matini, Firenze 1695-97 (1620-1639¹), III [1627], p. 327). Di queste parole pare ricordarsi Daniello Bartoli, quando contesta le "colpevoli discolpe dei poeti impudici", tra le quali quella che le loro poesie sarebbero "maschere d'allegorie, che cuoprono sensi di purissima filosofia morale": "i distruttori della vita morale - replica sdegnato Bartoli - vogliono che si creda loro esserne veri maestri". Chiara l'allusione al Marino (come aveva già visto Guglielminetti, in MARINO, *Lettere...*, p. VII): "Ma oggi non è sì privo di senno il mondo, che non sappia che certe allegorie che altri (sua mercè) attaccò a queste poesie (allegorie che quantunque si stirino non arrivano però a coprire le vergogne che in esse si leggono) non furono il disegno sopra di cui si lavorò il poema; si trovarono dopo, fuor d'ogni pensiero dell'autore; Chimere, non allegorie, e sforzi inutili di chi vuol mutare le libidini in misteri" (BARTOLI Daniello, *L'uomo di lettere*

ruolo di strumento ermeneutico, restando confinata nella definizione strettamente retorica di metafora continuata²³: il Tesauro, cioè, sembra ben conscio che non per questa via si poteva restituire dignità veritativa alla letteratura concettista.

Il rapporto tra verità e menzogna e la possibilità di una interpretazione allegorica che recuperasse il valore veritativo di enunciati apparentemente falsi (falsi, cioè, dal punto di vista della logica e/o della filosofia e/o della morale) era stato oggetto della riflessione di sant'Agostino, quello stesso Agostino nelle cui opere il Tasso trova risposta alla propria ansia di una poesia 'vera'²⁴, quell'Agostino che anche Ciampoli, con atteggiamento più rigorista, convoca a condannare qualunque tipo di bugia²⁵. Nel *De mendacio* (395 circa), il vescovo di Ippona insegnava che la menzogna consiste non nella verità o falsità delle cose dette, ma nell'intenzione interiore del parlante: "Non enim omnis qui falsum dicit, mentitur, si credit aut opinatur verum esse quod dicit. [...] Quapropter ille mentitur, qui aliud habet in animo et aliud verbis vel quibuslibet significationibus enuntiat [...]. Ex animi enim sui sententia, non ex rerum ipsarum veritate vel falsitate mentiens aut non

difeso ed emendato, Roma, eredi del Corbelletti, 1645, p. 183-90). Infine, il Pallavicino nega alle "poetiche allegorie" sia una legittimazione aristotelica sia una qualunque funzione didattica (*Considerazioni dell'arte...*, cap. XXXI).

Questa veloce carrellata può essere proficuamente conclusa citando un intervento di Galileo, suggestivo non tanto per la proposta di un uso 'razionale', per così dire, dell'allegoria, quanto per l'accostamento, e sia pure nella condanna, tra essa e l'anamorfose: "Ma, Sig. Tasso vorrei pur che voi sapessi che le favole e le finzioni poetiche devono servire in maniera al senso allegorico, che in esse non apparisca una minima ombra d'obbligo: altrimenti si darà nello stentato, nel sforzato, nello stiracchiato e nello spropositato; e farassi una di quelle pitture, le quali, perché riguardate in scorcio da un luogo determinato mostrino una figura umana, sono con tal regola di prospettiva delineate, che, vedute in faccia e come naturalmente e comunemente si guardano le altre pitture, altro non rappresentano che una confusa e inordinata mescolanza di linee, e di colori, dalla quale anco si potriano malamente raccapere immagini di fiumi o sentier tortuosi, ignude spiagge, nugoli o stranissime chimere. Ma quanto di questa sorte di pitture, che principalmente son fatte per esser rimirate in scorcio, è sconcia cosa rimirarle in faccia, non rappresentando altro, che un mescolio di stinchi di gru, di rostri di cicogne, e di altre sregolate figure, tanto nella poetica finzione è più degno di biasimo che la favola corrente scoperta, e prima dirittamente veduta sia per accomodarsi alla allegoria obliquamente vista e sottointesa, stravagantemente ingombrata di chimere e fantastiche e superflue immaginazioni" (*Considerazioni al Tasso*, in *Le Opere di Galileo Galilei. Ristampa della Edizione Nazionale diretta da Antonio FAVARO. IX. Scritti letterari*, Firenze, Le Monnier, 1933, p. 129-30).

²³ La scelta del Tesauro è tanto più indicativa in quanto nel suo stesso ambiente, e tra i suoi amici, non manca la tendenza opposta: Lorenzo Scoto stampa nel 1656 la favola pastorale *Il Gelone* (Torino, Zavatta, 1656), con tanto di "Allegorie dell'abate Castiglioni". A testimoniare i legami tra lo Scoto e il Tesauro basti segnalare che l'opera è aperta da un ritratto dello Scoto cui fa da didascalia un epigramma del Tesauro e che è chiusa da una *Lettera discorsiva del medesimo autore concernente il Genere Drammatico* dedicata al Tesauro, in cui si loda il *Cannocchiale*. Il Tesauro compose anche un elogio funebre per lo Scoto, raccolto nelle *Inscriptiones* (Torino, Zavatta, 1670, p. 520-22).

²⁴ Cfr. SCARPATI C., *Vero e falso nel pensiero poetico del Tasso*, in SCARPATI C. - BELLINI E., *Il vero e il falso...*, p. 3-34: p. 30-33. Si veda ora ARDISSINO Erminia, *Postille del Tasso all'Epitome di sant'Agostino: datazione e riscontri*, in *Torquato Tasso e l'Università*, a cura di MORETTI Walter e PEPE Luigi, Olschki, Firenze, 1997, p. 301-14: p. 309-10. La studiosa annuncia anche una prossima edizione delle medesime postille.

²⁵ CIAMPOLI G., *Poetica sacra*, in *Poesie sacre...*, p. 31.

mentiens judicandus est”²⁶. Definita così la bugia, Agostino la condanna pressoché in ogni caso: infatti, anche quelle che ritiene meno gravi (ma comunque da evitare: cioè quelle proferite per sfuggire ad un oltraggio impuro o per salvare la vita), sono consentite solo a patto che non travisino la dottrina religiosa, non danneggino la fama altrui, non facciano del male a nessuno. Il vescovo di Ippona, tuttavia, apre anche alcuni spazi di manovra, poiché non tutto ciò che non è verità è perciò stesso menzogna. Tanto per cominciare, Agostino aveva escluso dalla propria trattazione gli scherzi (“ioci”), “*quae nunquam sunt putata mendacia: habent enim evidentissimam ex pronuntiatione atque ipso iocantis affectu significationem animi nequaquam fallentis, etsi non vera enuntiantis*” (II, 2.)²⁷; né, aggiunge, vere bugie sono quelle che sembrano trovarsi nella Sacra Scrittura, poiché esse vanno lette in senso figurato, e il senso figurato o allegorico non è bugia: “*quidquid autem figurate fit aut dicitur, non est mendacium. Omnis enim enuntiatio, ad id quod enuntiat, referenda est. Omne autem figurate aut factum aut dictum hoc enuntiat quod significat eis quibus intelligendum prolatum est*” (V, 7)²⁸.

Teniamo in sospenso, per ora, la prima dichiarazione, riguardo alla natura dei giochi che risulta, per così dire, anteriore al dilemma vero/falso, e puntiamo la nostra attenzione sulla seconda. E’ notorio, dopo gli sudi di Henri De Lubac, che queste e simili affermazioni di Agostino costituiscono, assieme alle riflessioni di altri padri della Chiesa, tra i quali Origene, la base dell’ermeneutica cristiana, di quel “modo simbolico”²⁹ di interpretazione dei testi che si riassume nella formula dei quattro sensi delle Scritture: esso, come è altrettanto noto, fu ben presto applicato anche ai prodotti letterari e vigeva ancora ai tempi del Tesaurus. Si è anche visto come e perché, proprio in quei decenni, la sovrapposizione di un senso allegorico alle finzioni poetiche cominciasse a generare un certo imbarazzo. Agostino ritorna frequentemente sul medesimo argomento, cioè sulla opportunità e anzi sulla necessità di una lettura “figurata” o “allegorica” di quei passi della Scrittura che, in quanto non conformi al criterio morale della verità, non potrebbero spiegarsi altrimenti se non come impossibili bugie: basti qui ricordare il *De doctrina Christiana* (il cui quarto libro propone i precetti di retorica necessari all’oratore cristiano, realizzando una volta di più la sintesi tra etica e retorica). Vi è un’altra opera, tuttavia, in cui l’interpretazione figurata o allegorica e il problema della menzogna sono strettamente interrelate: si tratta del *Contra mendacium*, scritto nel 420, cioè circa venticinque anni

²⁶ *De Mendacio*, in *Patrologia latina*, XL, coll. 488-518: III 3. L’opera è stata riedita recentemente: AGOSTINO, *Sulla bugia*, a cura di BETTETINI Maria, Milano, Rusconi, 1994.

²⁷ Agostino affronta anche il caso di coloro che “*de mendacio volunt placere hominibus, non ut alicui faciant injuriam vel inferant contumeliam; jam enim supra hoc genus [si tratta appunto degli scherzi] removimus; sed ut suaves sint in sermonibus suis*”. Le bugie dette a questo scopo, pur deleterie - in quanto comunque peccato - per chi le pronuncia, non danneggiano chi le ascolta: “*Quid enim obest, si credat patrem aut avum alicujus virum bonum fuisse, etiamsi non fuit; aut usque ad Persas militando pervenisse, etiamsi a Roma nunquam recessit?*” (XI, 18).

²⁸ Il passo appena citato è uno di quelli postillati da Tasso: cfr. ARDISSINO E., *Le postille del Tasso...*, p. 309. Si legga anche XV, 26: “*Exceptis itaque his factis quae potest quisque ad allegoricam significationem referre, quamvis gesta esse nemo ambigat, sicut sunt fere omnia in libris Veteris Testamenti: quis enim ibi aliquid audeat affirmare non pertinere ad figuratam praenuntiationem?*”; e XXI, 42: “*Nam Domini omnia in Evangelio, quae imperitioribus mendacia videntur, figuratae significationes sunt*”.

²⁹ ECO Umberto, *Il modo simbolico*, in *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, p. 199-254; si tratta di una rielaborazione della voce *Simbolo* dell’*Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1977-84.

più tardi rispetto al *De mendacio*. Qui Agostino, dopo aver ribadito che le pretese bugie della Scrittura non sono menzogne ma simboli (“non mendacium, sed mysterium”), compie un passo decisivo: se le considerassimo bugie, continua, dovremmo ritenere bugie anche le parabole e le frasi figurate, che dicono una cosa per farne intendere un’altra. Non solo: sarebbero menzogne, allora, anche le figure retoriche, e specialmente la metafora. Rileggiamo l’intero passo:

Jacob autem quod matre fecit auctore, ut patrem fallere videretur, si diligenter et fideliter attendatur, non est mendacium, sed mysterium. Quae si mendacia dixerimus, omnes etiam parabolae ac figurae significandarum quarumcumque rerum quae non ad proprietatem accipiendae sunt, sed in eis aliud ex alio est intelligendum, dicentur esse mendacia: quod absit omnino. Nam qui hoc putat, tropicis etiam tam multis locutionibus omnibus potest hanc importare calumniam; ita ut et ipsa quae appellatur metaphora, hoc est de re propria ad rem [non] propriam verbi alicujus usurpata translatio, possit ista ratione mendacium nuncupari. Cum enim dicimus fluctuare segetes, gemmare vites, floridam juventutem, niveam canitiem; procul dubio fluctus, gemmas, florem, nivem, quia in his rebus non invenimus, in quas haec verba aliunde transtulimus, ab istis mendacia putabuntur. Et petra Christus (*I Cor.* X, 4), et cor lapideum Judaeorum (*Ezech.* XXXVI, 26): item leo Christus (*Apoc.* V, 5) et leo diabolus (*I Petr.* V, 8), et innumerabilia talia dicentur esse mendacia.³⁰

Il capitolo andrebbe riletto per intero, ma ragioni di spazio consigliano di estrapolarne solo i passi più significativi in rapporto alla teoria tesauriana dell’argutezza: Agostino prosegue esemplificando altre figure retoriche usate dalla Bibbia e sottolineando che esse non devono essere considerate menzogne, poiché non c’è menzogna nelle “locutiones actionesque prophetae ad ea quae vera sunt intelligenda referendae” (ivi). L’uso delle figure serve a molti scopi: esercitare l’intelligenza del lettore, evitare l’invilimento di verità affidate ad una locuzione disadorna, rinnovare ogni volta la conoscenza anche di oggetti usurati, stimolare la lode e la curiosità del lettore con la loro oscurità. Così conclude Agostino: “Tamen vera, non falsa dicuntur; quoniam vera, non falsa, significantur, seu verbo seu facto: quae significantur enim, utique ipsa dicuntur. Putantur autem mendacia, quoniam non ea quae vera significantur, dicta intelliguntur; sed ea quae falsa sunt, dicta esse creduntur” (ivi). Insomma, se queste locuzione figurate sono ritenute false da alcuni, ciò succede per un *deficit* interpretativo del lettore, più attento al falso del figurante che al vero del figurato.

Dunque, Agostino assimila tra di loro alcuni controversi passi biblici ed il linguaggio figurato, in particolare la metafora (di cui qui si trova la più ampia trattazione riscontrabile nelle sue opere), sottraendoli al dominio della menzogna. Si tratta di argomentazioni che il Tesauro, alle prese, come abbiamo visto, con il problema della giustificazione etica della poesia, ed in particolare della poesia concettista, doveva trovare particolarmente stimolanti³¹. Già sappiamo che scopo della trattazione del Tesauro è l’argutezza, la cui

³⁰ *Contra mendacium ad Consentium, Patrologia Latina*, XL, col. 517-47: X, 24.

³¹ Il problema dei rapporti tra Tesauro e Agostino è troppo complesso perché lo si possa risolvere in

esistenza, però, dipende strettamente dalla “metafora”: infatti, se non ogni “metafora” è argutezza, è altrettanto vero che la “*Perfettissima Argutezza*” è sempre “*fon-data sopra una Metafora*” (C. A., p. 495). Le caratteristiche dell’una si riverberano quindi sull’altra: saggiata alle rigorose leggi della logica - quelle stesse che da Peregrini a Pallavicino a Bouhours a Muratori diverranno sempre più invadenti - la “metafora” rientra senz’altro nella sfera del falso; e, di conseguenza, al termine di un serrato confronto tra la “Cavillazione Urbana” (pertinente alla retorica) e la “Cavillazione dialettica” (di giurisdizione della logica) il Tesauro non può non concludere che “l’unica lode delle Argutezze consiste nel saper ben mentire” (p. 491), quindi nel loro carattere fallace³².

Nel *Contra mendacium*, tuttavia, Agostino, come si è visto, negava risolutamente l’ascriizione della metafora e delle altre figure retoriche al registro della menzogna, perché “non est mendacium quando ad intelligentiam veritatis aliud ex alio significantia referentur” (X, 24). L’argutezza, insomma, sa “*ben mentire*”, cioè “senza ingombro del vero”: qui sta il punto, perché “sebene ogni Cavillazione sia una *fallacia*, non perciò qualunque fallacia sarà *Cavillazione Urbana*: ma quella solamente, 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”. Insomma, “l’Entimema Metaforico inferisce una cosa acciocché tu ne intendi un’altra” e “sotto imagine di falso t’insegna il vero” (pp. 494-95): si tratta di bugie non bugie, di menzogne che non mentono perché significano, come è caratteristica della metafora (e non solo dell’allegoria).

La definizione di argutezza finalmente raggiunta dal Tesauro al termine di un lungo periplo insiste, oltre che sul fondamento metaforico e quindi fallace (ma di una fallacia *sui generis*), anche su un’altra caratteristica, cioè sulla urbanità, sulla piacevolezza: l’“entimema urbano”, conclude il nostro trattatista, è “*una Cavillazione Ingegnosa, in Materia Civile, scherzevolmente persuasiva, senza intera forma di Sillogismo, fondata*

questa sede. Credo, tuttavia, che si possa dare per scontato che il primo conoscesse le opere del secondo (nel *Cannocchiale* Agostino è citato alle pagine 62 [“sagacissimo investigatore delle divine argutezze”], 63, 504, 535): l’affermazione che “le XVII^e siècle est le siècle de saint Augustin”, verificata *a posteriori* dalle indagini raccolte nel numero monografico di “XVII^e siècle” (XXXIV, 135 [Avril/Juin 1982: *Le siècle de saint Augustin*]). La frase, di Jean Dagens, è citata nell’*Introduction* di Philippe Selliers, p. 99), può essere estesa senza difficoltà all’ambito italiano. E si noti, comunque, che il Tesauro appartiene, in quanto (ex)gesuita, ad una comunità sovranazionale e che, in quanto piemontese, mantiene stretti rapporti con la cultura d’oltralpe, rafforzati anche dal suo soggiorno nelle Fiandre. E’ vero, semmai, che esistono diversi tipi di agostinismo: ma, per restare nell’ambito retorico, la teoria del *Cannocchiale Aristotelico* e la prassi tragica (in specie nell’*Ermegildo*: cfr. FRARE, *Retorica e verità...*, II.7) sembrano proprio accostare il Tesauro, con la sua insistenza sulla necessità delle “belle arti sermonali”, al fondamento della retorica agostiniana, indicato in *De Doctrina Christiana*, I, xii: “Verbum caro facto est”, e alla dialettica che ne deriva tra bello e vero, tra retorica e morale. Cfr. anche FUMAROLI Marc, *Les jésuites et la pédagogie de la parole*, in *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, a cura di CHIABÓ M. - DOGLIO Federico, Roma, Torre d’Orfeo, 1995, p. 39-56; e LAFOND Jean, *Littérature et morale au xvii^e siècle*, in *Critique et création littéraire en France au XVII^e siècle*, Paris C.n.r.s., 1977, p. 395-406.

³² Cfr. anche MEHNERT Hennig, “Bugia und Argutezza. Emanuele Tesauros Theorie von Struktur und Funktionsweise des barocken Concetto”, *Romanische Forschungen*, LXXXVIII (1976), 2-3, p. 195-209.

sopra una Metafora" (p. 495). L'insistenza sul carattere giocoso dell'argutezza si appoggia ad una citazione platonica ("Di costoro parlò Platone nell'Eutidemo, paragonandogli a color, che per gioco, sottraggono lo scanno al compagno; e fattol cader riverso senza detrimento, ne ridono": p. 495), ma non va dimenticato che in apertura del *De mendacio*, quindi in sede di definizione del proprio ambito d'indagine, Agostino aveva escluso da esso gli scherzi (*ioci*), "quae numquam sunt putata mendacia: habent enim evidentissimam ex pronuntiatione atque ipso iocantis affectu significationem animi nequaquam fallentis, etsi non vera enuntiantis" (II, 2). Il gioco e la metafora, dunque, instaurano una sorta di *double bind*, di legame contraddittorio con la menzogna: da una parte sono costitutivamente legati ad essa, dall'altra ne sono costitutivamente sciolti, il gioco per l'evidenza dell'intenzione, la metafora per la verità cui rimanda. Il che significa anche instaurare un legame ontologico tra gioco e "metafora", che trattiene entrambi in una zona di verità *sui generis*³³.

Si tratta di un rapporto che merita di essere sottolineato, poiché la continua insistenza del Tesauro sul carattere sociale, urbano, festevole dell'argutezza ha portato molti dei suoi lettori a concludere per un sostanziale disimpegno del trattatista dalla sfera dei valori etici e religiosi legati alla poesia, a farne un gran signore un po' scettico e disincantato, che osserva dall'alto il multiforme affaccendarsi degli uomini e l'infinità varietà dei simboli. Si vorrebbe qui suggerire, invece, che forse questo richiamo si deve al fatto che, come il Tesauro poteva leggere in Agostino, il gioco, gli scherzi, non sono menzogna, come non è menzogna la metafora: e quindi il legame tra i due ambiti non solo è teologicamente necessitato, ma anche non va interpretato in senso riduttivo.

Alle prese con il problema della giustificazione etica della poesia, il Tesauro si trova stretto tra due posizioni: quella del concettismo dei primi due decenni del secolo, vicino parente di una sofistica che svincola l'arte della parola da qualunque relazione col vero, e quella del classicismo barberiniano, che propone una poesia religiosa nei contenuti, castigata nella forma e subordinata ad una verità preesistente. Tanto la prima è sottoposta al rischio della menzogna e della corruzione del lettore, altrettanto la seconda (si veda il caso emblematico di Ciampoli) corre quello di presentarsi come inamena e scostante, allontanando quindi il lettore sia da essa sia dalla verità di cui vuole essere il semplice strumento di trasmissione. Se gli altri trattatisti e filosofi - Aristotele *in primis* -, sia pure svisati e sfigurati, aiutano il Tesauro a riarticolare il campo figurativo e a proclamare la dignità conoscitiva dell'argutezza, è nelle pagine del *Contra mendacium* che il trattatista (ex gesuita e sempre sacerdote) sembra aver trovato la giustificazione teologica all'uso delle metafore (che dell'argutezza costituiscono la base): la metafora non è menzogna, ma segno che indica la verità, una verità che il lettore è chiamato a decifrare ricorrendo agli stessi strumenti messi in atto dall'autore, cioè quelli forniti dalla retorica, non dalla logica (o, quantomeno, quelli di una 'logica retorica'³⁴). Si tratta di una riabilitazione etica della poesia arguta che sembra fornire le basi per il concettismo tanto estremo quanto

³³ Esamina questo rapporto in una prospettiva più ampia, di antropologia della cultura barocca, ZANARDI Mario, "Metafora e gioco nel "Cannocchiale Aristotelico" di Emanuele Tesauro", *Studi secenteschi*, XXVI (1995), p. 25-99.

³⁴ Se poi la 'logica retorica' proposta dal Tesauro possa aver costituito un (necessario) precedente della "logica poetica" di Giambattista Vico, è questione non facilmente dirimibile, ma certo meritevole di approfondimento.

rigorosamente “trasportato al morale” (per dirla col Bartoli) del più fedele discepolo del Tesauro, cioè Francesco Fulvio Frugoni, e che pare avere influenzato non poco il tardo concettismo meridionale, da Federico Mennini a Iacopo Lubrano.

Pierantonio Frare (Università Cattolica)
via Giotto 1 - 20030 Seveso (MI)
0362/54.11.54
e-mail: pfrare@mi.unicatt.it