

me dichiara Aureli, con alcune modifiche testuali approntate per l'edizione a stampa romana. La collazione delle correzioni di Stefonio con quest'ultima ci conferma tutto.

In conclusione, sarà bene ripetere che dovrebbe essere giunto il momento di trattare il teatro gesuitico con gli strumenti propri della filologia classica.

ALESSIO TORINO

PIERANTONIO FRARE, «*Per istraforo di prospettiva*». Il «*Cannocchiale aristotelico*» e la poesia del Seicento, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000 (Biblioteca della «*Rivista di letteratura italiana*», 2). Un vol. di pp. 161.

Sei contributi che, già pubblicati su riviste e raccolte miscellanee, vengono ora aggiornati per comporre i momenti di un percorso di approfondimento iniziato nel 1989 (con il saggio *Preliminari ad una lettura del 'Cannocchiale aristotelico'*, «*Testo*», 17), costituiscono i diversi capitoli del volume. Le tappe di questo *iter* indirizzano alla formulazione di un sistema interpretativo, derivato dall'analisi del trattato di Emanuele Tesauro, la cui validità è messa alla prova sui testi tragici dello stesso autore (si confronti, dello stesso Frare, il volume *Rhetorica e verità. Le tragedie di Emanuele Tesauro*, Napoli, Esi, 1998).

Il primo capitolo (pp. 13-54), al fine di fornire il lettore di utili strumenti per addentrarsi nelle centinaia di pagine dell'opera tesauriana, chiarisce l'inquadramento storico entro cui si colloca *Per istraforo di prospettiva*; fa il punto su alcuni «problemi critici» (mancanza di edizioni moderne, reperimento delle fonti, questione della datazione del testo, interpretazione del termine «metafora») e, infine, spiega la complessa gerarchizzazione di capitoli e paragrafi che compongono l'architettura del poderoso trattato che, per la dimensione e, soprattutto, per la natura policentrica e caleidoscopica, rischia di fuorviare: «l'ampiezza delle regioni interne è tale che si cammina per ore ed ore senza scorgere cartelli indicatori, con la spiacevole sensazione di essersi smarriti mentre ci si attardava ad ammirare i fiori d'ingegno raccolti dal Tesauro» (p. 27).

Dopo aver ripercorso le principali tappe della fortuna novecentesca del *Cannocchiale* (la «riscoperta» di Benedetto Croce; la felice convergenza cronologica, nel 1953, degli studi di Bethell, Mazzeo, Pozzi e Menapace Brisca; la nuova stagione di interesse inaugurata dai lavori di Ezio Raimondi, in concomitanza con il più generale ritorno in auge del barocco letterario), Frare situa la sua prospettiva entro il terreno aperto dalla scuola anglosassone di Proctor e Van Hook: essa, «in reazione alla lettura attualizzante del Mazzeo (che accostava Tesauro a Baudelaire e a Poe), [...] consiste nell'applicare la teoria del *Cannocchiale* alla prassi poetica del Seicento» (p. 19). Centrali poi risultano i lavori di Mario Zanardi e di Claudio Scarpati, ai quali rispettivamente l'autore si richiama per approfondire questioni legate alla definizione di metafora e argutezza e circa il rapporto tra retorica e verità.

Con il capitolo successivo («*Il Cannocchiale aristotelico: da retorica della letteratura a letteratura della retorica*», pp. 55-84) il discorso affronta la teoria metaforica offerta da Tesauro. A partire dalla libertà con cui il trattatista definisce gli otto tipi di metafora (iperbole, ipotiposi, somiglianza, equivoco, opposizione, decezione, attribuzione, laconismo), che infrangono la classificazione aristotelica, viene sondata l'effettiva estensione assunta da questa, nella pratica dell'autore, rispetto alle altre figure retoriche. Nell'ambivalenza dell'ossequio all'*auctoritas* aristotelica si specchia una costante formale della struttura del testo, che emerge a livelli differenti: dall'oscillazione tra opera letteraria e trattato (con la somma di linguaggio «fantastico» ed «espositivo», p. 62), fino all'incertezza sull'argomento del trattato stesso. Mentre la teoria sulle argutezze sostiene l'impalcatura dell'opera, metafora e impresa emergono per ampi settori del testo, sovrapponendosi reciprocamente fino ad incrinare l'univocità della materia esposta. Queste diverse focalizzazioni portano la traccia della genesi del *Cannocchiale*, la cui redazione si avvale di precedenti scritti su arguzie ed imprese, ma, prima ancora, sono costitutive della natura stessa dell'opera, «libro aperto», «che muta il significato [...] al mutare del punto di vista da cui è osservato» (p. 67). Il trattato, intendendo recuperare alla retorica il si-

gnificato classico di *ars artium*, di modello di costruzione e interpretazione del reale, risolve nella figura dell'antitesi, eletta a matrice per tutte le altre, le sue innumerevoli contraddizioni. Questa figura «operando a cavallo tra *dispositio* ed *elocutio*, può essere assunta a simbolo di una retorica non mutilata, cioè non ridotta al solo troncone elocutivo, come vorrebbe invece l'opinione vulgata; in secondo luogo, stante l'equazione tra *dispositio* e *docere* da una parte e *elocutio* e *delectare* dall'altra, l'antitesi si rivela capace se non esattamente di conciliare certo di accogliere in sé i due fini tra i quali si dibatteva l'arte barocca» (pp. 71-72). Sta qui uno dei nodi dell'intero volume di Frare, secondo cui sarebbe da ricalibrare, a favore dell'antitesi, il peso che la metafora ha rivestito come modello di interpretazione per la poesia barocca italiana. Per questa via anche si recupera un'affinità tra l'*Adone* di Marino e il trattato di Tesauro che, in disaccordo circa le ingerenze della retorica con la sofistica, adottano l'antitesi quale principio ordinatore della materia. Più in profondità, entrambi i testi leggono con uno strumento retorico (l'antitesi, figura ellittica, a due fuochi, dove «il corrispettivo di ogni cosa ne è anche l'opposto», p. 76) «la coscienza del passaggio in atto da un mondo ordinato gerarchicamente, un *cosmos*, ad un *caos* ingovernabile che si sottrae ad ogni tentativo assiologico, in cui non resta che limitarsi ad accostare gli elementi antitetici senza comporre il contrasto né scegliere tra uno di essi» (pp. 80-81). Anche alla luce di queste acquisizioni, ripensando all'ipotesi di Raimondi circa la datazione della genesi dell'opera al terzo decennio del Seicento, Frare ne ritiene più opportuna una collocazione a ridosso della *princeps* (1654). In accordo con quanto sostenuto da Franco Croce, sembrerebbe verisimile una stesura maturata a fianco dei dibattiti sul nuovo stile, a distanza dal pieno marinismo, quando è forte il bisogno di scrivere un'opera che «si propone come l'estrema e persuasiva difesa di una civiltà retorica contro l'ormai irresistibile avanzata scientifica», p. 84).

Nelle pagine successive (*Contro la metafora. Antitesi e metafora nella prassi e nella teoria letteraria del Seicento*, pp. 85-99), il volume riprende e focalizza la natura degli istituti retorici teorizzati dal Can-

*nocchiale*, estendendo il campo al peso che questi ebbero nella accezione comune di età barocca. Tesauro dilata l'area semantica coperta dal termine 'metafora', comprendendovi tutte le 'figure ingegnose', di pertinenza dell'intelletto (accanto a quelle 'armoniche' e 'patetiche', che, afferenti rispettivamente ai sensi e ai sentimenti, compongono il terreno della retorica). L'arguzia, che ha natura metaforica ma non si esaurisce nella metafora corrispondendo al tentativo, da parte della poesia, di riappropriarsi di una valenza ragionativa, è fatta derivare dall'argomento e identificata, prendendo liberamente in prestito da Aristotele, con l'entimema urbano'. Quest'ultimo, definito da Tesauro «cavillazione ingegnosa, in materia civile; scherzevolmente persuasiva: senza intera forma di sillogismo: fondata sopra una metafora» (p. 88), consiste in un sillogismo 'scorretto' che, seppur costruito su premesse fallaci, su argomenti prodotti dall'ingegno, origina un piacevole inganno. Si combinano nell'entimema urbano il diletto estetico e il guadagno conoscitivo perché, dietro il piano letterale, argutamente falso, è trasmessa una verità. A fianco di questa costruzione a piramide è posta l'antitesi che, sottoposta ad un processo di nobilitazione e promossa a figura ingegnosa, appare strettamente connessa al grado alto dell'entimema. Anche in Tesauro, spiega Frare, è possibile riscontrare, più di quanto sia stato sinora fatto, la tendenza della poetica barocca ad allentare progressivamente i fili con la metafora semplice: la presenza del termine metaforizzato infatti, necessaria a salvaguardia della comprensibilità del meccanismo metaforico, ne riduceva il valore entimematico, a discapito dell'arguzia. Da qui, secondo riscontri prelevati da poeti come Casoni, Stigliani, Rinaldi, Marino e da trattatisti come Peregrini, Pallavicino e Meninni, deriva la preferenza via via accordata ai meccanismi di accumulo (filatesse di metafore e metafore continuate) e alle figure alternative (l'antitesi), ritenute più consone alla natura entimematica.

I capitoli quarto e quinto (*Marino e Tesauro: antitesi, metafora e argutezza*, pp. 103-21; *Bartoli e Tesauro, ovvero 'La ricreazione del savio' e la ri-creazione dell'ingegnoso*, pp. 122-30), aprendo la seconda parte del volume, mettono alla pro-

va dei testi letterari le teorie elaborate nelle pagine precedenti. Nel primo caso, l'analisi compiuta su una selezione di 155 componimenti di Marino, estratti da varie raccolte, permette di rilevare la presenza di entimemi urbani che, nella maggioranza dei casi, poggiano su privilegiate figure retoriche. Il censimento entro queste figure, condotto applicando le categorie tesauriane, mette in luce la predominanza di antitesi e 'proporzioni', con alcune conseguenze di rilievo: l'argutezza non è metafora *stricto sensu*; la produzione di Marino mira innanzitutto alla creazione di argutezze; tra le varie figure che possono essere adoperare per raggiungere l'argutezza, il poeta sembra prediligere l'antitesi. Anche il confronto Tesauro-Bartoli, sollecitato dall'edizione della bartoliana *Ricreazione del savio* a cura di Bice Mortara Garavelli (Parma, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, 1992), è illuminante per meglio comprendere la specificità delle teorie contenute nel *Cannocchiale*. I due autori, che mostrano una spiccata predilezione per l'antitesi, rapportano in modo significativamente diverso piano letterale e piano metaforico del testo. Mentre Daniello Bartoli adotta continui strumenti di controllo del livello traslato (tramite spie lessicali, disposizione delle sequenze narrative, ecc.), Tesauro non esita a svincolarsi dalla letteralità e a spingere la figura retorica verso un referente fittizio. Alla base di questa diversità si trova una visione discorde circa il rapporto tra *res* e *verba*: se per Bartoli «la figura retorica è la migliore trascrizione di una realtà ad essa anteriore, cronologicamente e ontologicamente» (p. 126) e dunque la rappresentazione può aderire al reale, per Tesauro il valore della retorica risiede nella non sovrapposibilità tra significato e significante, e quindi alle figure è affidato il compito di «creare altri piani di realtà» (p. 125), di spingere la mimesi oltre l'icastico nell'ambito dell'imitazione fantastica.

L'ultimo capitolo, *Tesauro teorico e Tesauro poeta. Metafora (di equivoco) e menzogna, o il vero attraverso il velo*, pp. 131-55, mette a confronto la teoria sulla figura dell'equivoco, secondo quanto affidato alle pagine del *Cannocchiale*, con le tragedie *Ermegildo*, *Edipo* e *Ippolito*, edite a Torino da Zavatta nel 1661. L'equivoco è la terza specie di metafora semplice, poggia il suo

fondamento sulla dialettica tra «cambiamento e identità, dove quel che resta identico è il significante, quel che muta è il significato» (p. 131) e può trovarsi applicato a singole parole e lettere (rebus, anagrammi, ecc.), alla costruzione grammaticale, oppure all'«Intenzion della mente». Secondo un procedimento di trasferimenti che persegue un ideale di retorica integrale, e che dunque fa del *Cannocchiale* un «trattato di semiotica» (p. 133), l'equivoco, uscendo dal piano verbale, può divenire prima matrice narrativa per tragedie e commedie e poi, soprattutto, strumento interpretativo per il lettore che, se sufficientemente arguto, può ascendere dal falso dell'equivoco al vero dell'insegnamento sotteso all'opera. Dopo aver ricercato nei drammi tesauriani esempi attinenti alle diverse categorie teoriche (da quelle minime a quelle più ampie, laddove l'equivoco, nell'*Ippolito*, per esempio, può divenire macro-struttura che «attraverso il falso del sistema valoriale antico rimanda al vero dei nuovi valori cristiani», p. 145), Frare dimostra come il trattamento di questa figura, nelle sue molteplici valenze, legittimi l'iscrizione di Tesauro nelle fila di quanti, entro la temperie del primo barocco italiano, cercarono di salvaguardare un margine di liceità per la letteratura arguta e metaforica. Contro gli sconfinamenti, poetici e critici, nell'ambito del falso e contro le poetiche che facevano della meraviglia un veicolo per sole bugie, «siano esse probabili, verosimili o anche del tutto inverosimili» (p. 146), il cosiddetto classicismo barocco oppose il ripristino del legame tra letteratura e morale, in alcuni casi relegando le metafore ardite nel regno della menzogna. Tesauro, intendendo restituire dignità conoscitiva allo stile metaforico, recupera il valore teologico che la cultura cristiana aveva già assegnato al discorso allegorico e, soprattutto, trova nella riflessione di sant'Agostino quella «risposta alla propria ansia di poesia vera» che, prima di lui, aveva cercato Torquato Tasso (p. 150): «la Metafora non è menzogna, ma segno che indica la verità, una verità che il lettore è chiamato a riconoscere ricorrendo agli stessi strumenti messi in atto dall'autore, cioè quelli forniti dalla retorica, non dalla logica» (p. 155).

ROBERTA FERRO