

Aesthetica Preprint

# *Le sirene del Barocco*

di Salvatore Tedesco



Centro Internazionale Studi di Estetica

# Aesthetica Preprint

68

Agosto 2003

Centro Internazionale Studi di Estetica  
Edizione fuori commercio distribuita in abbonamento gratuito

Salvatore Tedesco

# *Le sirene del Barocco*

*Il nuovo spazio dell'estetico  
nel dibattito barocco italiano su dialettica e retorica*

*A mia figlia Alice*

## *Indice*

Una sovraceleste dialettica sconosciuta alle mondane scuole	9
La natura della logica e <i>I Fonti dell'Ingegno</i>	
1 Topica moderna	17
2 La retorica strumento dell'agire; poetica e sofistica	24
Tesaurus: teoria della conoscenza tramite paralogismo	
1 Un libro animato, che legge sé medesimo	33
2 La verità è di due specie	51
“Un non so che di vitale”	
Il trattato <i>Delle acutezze</i> di Matteo Pellegrini	71

## *Una sovraceleste dialettica sconosciuta alle mondane scuole*

Con che soavità, labbra odorate,  
E vi bacio, e v'ascolto;  
Ma se godo un piacer, l'altro m'è tolto.  
Come i vostri diletti  
S'ancidono fra lor, se dolcemente  
Vive per ambedue l'anima mia?  
Che soave armonia  
Fareste, o cari baci, o dolci detti,  
Se foste unitamente  
D'ambedue le dolcezze ambo capaci:  
Baciando, i detti, e ragionando, i baci.

Il madrigale *Con che soavità* di Giovanni Battista Guarini, celebre per esser stato musicato da Claudio Monteverdi nel *Settimo libro de' Madrigali* del 1619, offre una *variatio* particolarmente arguta di un tema tipico della riflessione del tardo Cinquecento e del Barocco: ci presenta infatti la *soave armonia* nascente dalla congiunzione del diletto retorico e dell'ammaestramento dialettico, e nello stesso tempo in cui prende in parola il motto dell'epoca dell'*imparare godendo*, ne rinvia il perfetto compimento nella forma chiasmatica di una sottile fantasia amorosa.

Seguiamo ancora l'aura di questi ragionamenti, e chiediamoci se sia possibile scorgere giusto in quegli equilibri, in quei bilanciamenti fra retorica e logica ricercati, costruiti per più di un secolo con una sapienza e un'erudizione sempre più acute, uno dei movimenti fondamentali che conducono, direi, alla cristallizzazione dell'estetica moderna. Le pagine che seguono intendono proporre e brevemente articolare – nell'essenziale sulla base di un paio di autori – appunto questa semplice ipotesi storiografica: e cioè che per intendere la genesi dell'estetica moderna possa ancora rivelarsi prezioso, e si tratta beninteso di un tema per eccellenza baumgarteniano, lo studio dei rapporti fra retorica e logica. L'articolazione di questa ipotesi – che alla luce del pensiero di Baumgarten può apparire in sé persino banale – chiama subito in causa una serie di questioni tuttora assolutamente aperte, e di rilevanza, se non m'illudo, tutt'altro che secondaria.

Anzitutto si tratterà di esplicitare sempre meglio un presupposto ormai forse indiscutibile, ma tuttavia non sufficientemente indagato: se è vero, cioè, che la retorica svolge, secondo figure e intenzioni teoriche di volta in volta anche profondamente differenti, un ruolo del tutto centrale nel pensiero estetico del Settecento, da Dubos a Baumgarten, da Herder a Schiller e sino all'estetica romantica <sup>1</sup>, sarà allora necessario comprendere come ciò sia possibile riconsiderando in primo luogo la *storia* della retorica, e cioè non solo in modo astratto le possibilità sistematiche della “antica retorica”, ma in concreto gli intrecci storici in cui essa si presenta nella prima modernità, le questioni metodologiche e sistematiche che col suo aiuto si cerca ancora di risolvere, quelle da cui viene per così dire “chiamata in giudizio”, e via via le nuove prospettive in cui la retorica stessa e la sua storia vengono iscritte.

Ho di fronte la bella tavola che illustra il *Cannocchiale aristotelico* <sup>2</sup>: ancor più che sulla figura di Aristotele che regge il cannocchiale permettendo di scoprire le macchie del sole, traduzione visiva del paradosso che dà titolo all'opera, lo sguardo viene guidato verso il “dipinto magico” (fa quasi pensare a Escher) che la Pittura in persona sta completando: si tratta di una “impresa”, che rappresenta una superficie su cui la Pittura traccia segni apparentemente privi di significato, e al centro di questa superficie uno specchio conico «in cui quelle, che nella piana superficie paion macchie; unitamente riflettendo in alto, divengono perfette, et compostissime Figure» <sup>3</sup>, che formano il motto “omnis in unum”, perfetta immagine del modo in cui lo spirito arguto riporta in unità e trasforma in *Idea* i materiali sensibili apparentemente amorfi <sup>4</sup>. *Omnis in unum*; quale immagine della retorica, meglio ancora, quale progetto di una scienza, forse anche di una *filosofia della retorica*, su quali presupposti immaginato, si offre cifrato in questa *impresa*, che offre quale immagine del lavoro dell'ingegno il «novello parto della *Matematica speculare*» <sup>5</sup> inventato, pare nel 1627, «da un sottilissimo spirito di Parigi» <sup>6</sup>?

In secondo luogo, appunto queste considerazioni inducono a interrogarsi, per dirla in forma volutamente generica, sulla funzione svolta dalla stagione umanistica (“da Petrarca a Descartes”, secondo l'espressione di Pierre Mesnard, ma in realtà sino a Vico), nella nascita del pensiero estetico; il richiamo baumgarteniano alla parentela fra retorica, logica ed estetica induce tuttavia a specificare un po' meglio quel riferimento, permettendo di formulare un'ipotesi già in qualche modo più vincolante: l'estetica moderna, elaborazione metodica di nuove forme di razionalità del sensibile inimmaginabile senza tener conto della persistente efficacia del modello retorico <sup>7</sup>, costringerebbe forse a ripensare l'ampiezza stessa e le disponibilità teoriche del progetto filosofico della modernità – progetto nei confronti del quale una certa tradi-

zione di studi novecenteschi ha invece visto l'estetica in funzione di una sorta di "contromovimento", vuoi in quanto espressione di quella "questione dell'irrazionale" che accompagnerebbe la filosofia del soggetto (Baeumler), vuoi in quanto figura cardine di quella *esigenza*, e *competenza* insieme, di *compensazione* che caratterizzerebbe la riflessione moderna (Marquard) – e a rileggere le intenzioni sistematiche di quei progetti metodologici, formulati nelle fasi più salienti dell'Umanesimo europeo, che un certo sviluppo del pensiero moderno ha oggettivamente eclissato nella sua «lumièrè sans mémoire et sans ombre»<sup>8</sup>.

Ecco allora acquistare un senso forse in parte inedito per la storia dell'estetica non solo ovviamente la varia sequenza delle poetiche e delle retoriche del rinascimento europeo e del Seicento, ma in modo più specifico gli intrecci di quei tentativi di metodizzazione del sapere di ambito rinascimentale (da Fracastoro a Zabarella, da Agricola a Ramo) e, alla luce di tali propositi metodici, i grandi tentativi barocchi di sistemazione dell'universo dell'ingegno umano e del dominio del "concetto".

A fronte di questa lista quasi caricaturale di *desiderata*, proverò qui ad articolare soltanto un caso specifico dell'ultimo segmento di questo progetto: cercherò cioè di vedere in che modo, in un paio di autori rappresentativi del Concettismo italiano, alla luce dei rapporti fra retorica e logica alcune strategie conoscitive, i rapporti fra alcuni "oggetti culturali", prendano ad assumere forme inedite, prendano a riconfigurare in modi apparentemente eccentrici i propositi metodologici del Rinascimento europeo, e con ciò stesso traccino, tuttavia, alcune delle strutture portanti della nuova disciplina estetica.

Allo scopo di illustrare più da presso quest'assunto, sarà utile prendere anzitutto in esame, in quella monumentale "summa"<sup>9</sup> del pensiero concettista barocco costituita dal *Cannocchiale Aristotelico*, le pagine dedicate ai Concetti predicabili<sup>10</sup>, rielaborazione dell'esperienza letteraria gesuitica dello stesso Tesoro<sup>11</sup> e primo momento di verifica e messa in opera del grande strumentario teorico organizzato tramite l'analisi (su cui ancora a lungo torneremo<sup>12</sup>) del pensiero metaforico.

È Dio stesso che presenta «le cose più alte e peregrine [...] copertamente scoperte e adumbratamente dipinte a chiaro oscuro con tre maniere di Simboli Figurati»<sup>13</sup> servendosi di un linguaggio metaforico, aperto a quell'interpretazione che i «Sacri Svolgitori de' Divini arcani» hanno codificato tramite il riferimento al senso tropologico, allegorico e anagogico. Quasi a gareggiare con le "argutezze divine" schizzate nella prima parte del *Cannocchiale*, il concetto predicabile su cui andranno a fondarsi le prediche a concetto<sup>14</sup> è «un'Argutia legghiermente accennata dall'Ingegno Divino: leggiadramente svelata dall'Ingegno humano: e rifermata con l'autorità di alcun sacro Scritto-



re»<sup>15</sup>. Si tratta cioè di individuare in un testo sacro un “nodo”, spia di una argutezza divina che il predicatore si proporrà di problematizzare e quindi risolvere per il suo devoto uditorio, suscitandone un “applauso” che si divide «à Iddio dell’haverla [l’argutezza stessa] trovata, e al Predicatore dell’haverla, come pellegrina merce, mostrata al Mondo»<sup>16</sup>. Così, «il grande Iddio, *che* godè talora di fare il Poeta, e l’arguto favellatore»<sup>17</sup> condivide l’applauso degli ascoltatori<sup>18</sup> con il predicatore ingegnoso, in un gioco, quello del pensiero metaforico, in cui l’ingegno emula la creatività divina: «Peroche, sicome Iddio di quel che non è, produce quel che è: così l’ingegno, di non Ente, fa Ente».

L’intera questione si trova a esser iscritta in un quadro teorico che è sì quello del peculiare aristotelismo di Tesauro, che a suo luogo seguiremo più da presso, ma qui sembra poi particolarmente memore di S. Agostino: «Passa gran differenza trà l’insegnar Favole, e l’insegnar la Verità con le Favole: trà le capricciose chimere, e le ingeniose Figure»<sup>19</sup>.

La divina arguzia è la materia del concetto predicabile, ma si tratta di una materia che diventa in senso proprio oggetto del discorso solo grazie alle strategie argomentative del predicatore che, posto un qualche tema di riflessione e individuato in un testo sacro un adeguato argomento di prova, espone ad arte una difficoltà «circa l’intelligenza della lettera, ò circa il sentimento» di quel determinato passo, proponendone quindi lo scioglimento; segue l’applicazione del ragionamento al tema proposto, e in ultimo il richiamo a un’autorità riconosciuta, solitamente un Padre della Chiesa<sup>20</sup>.

Questa struttura generale viene esemplificata, con riferimento alla metafora di equivoco, sull’occasione del tema “Che i Piaceri del Mondo sono Afflittioni”<sup>21</sup>. Si tratta probabilmente di uno dei passaggi stilisticamente più felici e più caratterizzanti del capolavoro di Tesauro, il quale, dando una prova di erudizione non comune, s’impegna e impegna il lettore e il potenziale ascoltatore in una complessa navigazione fra le differenti interpretazioni e traduzioni del versetto *humiliasti nos in loco afflictionis* (Ps. 43, v. 20). Anzitutto viene proposta la peculiare difficoltà interpretativa, messa in luce dall’apparente banalità del versetto, che vale tanto quanto *afflixisti nos ubi afflixisti nos*, rivelando un’inutile tautologia, incompatibile con la sapienza dell’autore sacro.

«In secondo luogo dinoderai questa difficoltà, facendo vedere, che anzi questa è Propositione mirabilmente ingegnosa e arguta, se si riguarda il suono originale dell’Idioma Hebreo: *Afflixisti, overo Humiliasti nos in loco TANNIM*». Proprio attorno alle differenti traduzioni del termine ebraico si apre la ricerca erudita di Tesauro, una ricerca che non tende a proporre un’interpretazione univoca, ma a giocare sulle molte possibili letture che si depositano l’una sull’altra, fino a

creare un vertiginoso baratro, là dove un attimo prima sembrava di scorgere una banale reduplicazione. Non meno interessante, si abbozza ai nostri occhi nel giro di poche pagine una complessa fenomenologia dell'orizzonte del Barocco: *humiliasti nos in loco Sirenum*. L'interpretazione di Aquila, riportata da Sant'Ambrogio, apre al mito greco delle sirene, e alla sua interpretazione devota: *i Canti del mondo son Gemiti; le Letitie sono Mestitie; le Voluttà sono Angoscie: Afflixisti nos in loco Voluptatis*.

L'imitazione dell'antico <sup>22</sup> e la rinnovata problematicità del rapporto fra la tradizione classica e la verità della fede, tema portante di tante riflessioni nell'età della Controriforma, e basterà pensare agli scritti teorici di Tasso e alla *Difesa di Dante* del Mazzoni, si colora adesso, grazie alla sapienza costruttiva del gioco intellettuale erudito, di una connotazione luttuosa che i successivi gradi della lettura non fanno che confermare e amplificare: S. Girolamo legge *Deiecisti nos in locum Draconum*, Simmaco dice *Confregisti nos in loco inhabitato, et deserto*, e nella pagina di Tesauro questo tema della navigazione e del naufragio si approfondisce ulteriormente fino a diventare memoria della rivoluzione portata nell'antropologia e nell'immaginario europeo dalle scoperte geografiche e astronomiche <sup>23</sup>.

Ma finalmente è il meccanismo teorico che consente a Tesauro di disporre questi diversi scenari quello che qui interessa, e fornisce il punto di partenza per la breve verifica che mi propongo sull'estetica del barocco italiano. Osserva infatti Tesauro che il termine "tannim" è equivoco, non però in senso deteriore, ma piuttosto, per dirla nel linguaggio della scuola, in quanto *æquivocum a consilio*, anzi per decisione divina. Dio si serve di una «novella e sovraceleste Dialettica, sconosciuta alle mondane Scuole; congiugnendo, anzi identificando queste due contrarie notioni come equivoche; e predicando l'una dell'altra, come univoche; forma questa meravigliosa, ma vera Enunciazione; le Sirene, sono Afflittioni: cioè, i Canti del mondo sono Gemiti; le Letitie sono Mestitie; le Voluttà sono Angoscie: *Afflixisti nos in loco Voluptatis*».

Attribuita a Dio, ma di fatto resa operante dal lavoro del predicatore ingegnoso, questa sovraceleste dialettica non è solo intrinsecamente oratoria nel suo fine, «la vera Persuasion Popolare», ma si serve di uno strumento per eccellenza retorico come la metafora, che è qui metafora di equivoco; in più alla serietà, alla cogenza addirittura, del riferimento di partenza, il Testo Sacro che costituisce per così dire la materia del ragionamento proposto, si associa il carattere artificioso e in certo modo ludico dell'intervento formale – ma di certo appunto tale aspetto formale è quello peculiare di una "logica" – con cui il ragionamento si costituisce in argomentazione arguta.

Sirene del Barocco: il carattere ingannevole delle seduzioni terrene, oggetto della predica a concetto del Tesauro, trova il suo esatto corrispondente nel programmato inganno che funge, in modo apparentemente paradossale, da strumento conoscitivo della “novella e sovraceleste dialettica” con cui Dio e il predicatore persuadono la verità meritando l’applauso dei *popolari*<sup>24</sup>. Ma intanto è anche il carattere di novità rivendicato a questa peculiare strategia conoscitiva ad attirare l’attenzione: il concettismo barocco esalta la novità del proprio approccio conoscitivo e ripetutamente teorizza l’irriducibilità dei propri percorsi alla retorica e alla dialettica tradizionali. Solo nell’intreccio di queste tradizioni, però, è possibile intendere il nuovo spazio delle gno-seologie elaborate o quantomeno abbozzate dal concettismo; di più, ed è questa, ripetiamo, la tesi che sarà necessario articolare nelle pagine che seguono, la tessitura fra le tradizioni gemelle della retorica e della dialettica faticosamente tentata<sup>25</sup> dai teorici del Barocco italiano configura per la prima volta scenari che si riveleranno decisivi per la costruzione dell’estetica moderna.

<sup>1</sup> Quanto a quest’ultimo punto, se ce ne fosse bisogno, basterebbe riferirsi al recente numero monografico della rivista *Rhetorik*, Bd. 20, Tübingen 2001, dedicato appunto a *Rhetorik um 1800*.

<sup>2</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico. O sia Idea dell’Arguta et Ingeniosa Elocutione. Che serve a tutta l’Arte Oratoria. Lapidaria; et Simbolica. Esaminata co’ Principij del divino Aristotele*, Torino 1670, ristampa anastatica Savigliano (Cuneo) 2000; il testo è preceduto da alcuni studi, da un utilissimo indice delle fonti classiche del *Cannocchiale* e da una ricca bibliografia. Ci limiteremo a citare in corso d’opera gli studi più direttamente attinenti alle materie via via trattate. Occorre anche registrare, a prescindere dalle svariate edizioni sei e settecentesche, la ristampa anastatica, ma in formato ridotto, curata e introdotta da A. Buck, Bad Homburg 1968, che rese nuovamente disponibile alla comunità scientifica il capolavoro di Tesauro, la cui fortuna moderna, come è noto, inizia con l’articolo di Croce, *I trattatisti italiani del concettismo e B. Gracián*, (1899), in Idem, *Problemi di estetica*, Bari 1966, pp. 311-46. Nel corso di questa ricerca si citeranno spessissimo, ovviamente, i testi originali dei nostri teorici secenteschi; per quanto riguarda il trattato *Delle acutezze* di Matteo Pellegrini, di cui esiste una riedizione recente, più oltre citata, ci si è attenuti al testo lì stabilito, in ogni altro caso ci si è attenuti al testo secentesco con le sue particolarità, risolvendo solo “&” in “et”, e per il resto normalizzando solo pochissimi usi, come ad esempio “qui” accentato, che assai spesso si trova in Tesauro. Si è inoltre reso con il corsivo, oltre ai corsivi dei testi originali, anche il maiuscoletto, che Tesauro usa spesso per evidenziare certi termini di valore tecnico.

<sup>3</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico*, cit., p. 677: Tesauro spiega il significato dell’impresa, adoperata dal principe Maurizio di Savoia per la sua *Accademia de’ Solinghi*. Sul passo cfr. H. Mehnert, *Bugia und Argutezza*, in *Romanische Forschungen*, 88, 1976, pp. 195-209, e specificamente p. 199.

<sup>4</sup> Nel seguito, specie nel paragrafo intitolato *Un libro animato, che legge sé medesimo*, daremo conto della teoria della conoscenza sviluppata da Tesauro nel *Cannocchiale* e nella più tarda *Filosofia morale*.

<sup>5</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico*, cit., p. 677.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 679. Non sembra del tutto fuori luogo osservare che lo stesso specchio conico ritorna oggi nelle storie di Harry Potter, e viene anche messo in commercio per i ragazzini di tutto il mondo, intonato a un ideale tutto sommato simile di “magia scientifica”.

<sup>7</sup> Sono queste, in estrema sintesi, alcune considerazioni che mi sembra di poter trarre dal mio lavoro su Baumgarten, per cui cfr. S. T., *L'estetica di Baumgarten*, Palermo 2000, e l'edizione da me curata di A. G. Baumgarten, *L'Estetica*, Palermo 2000.

<sup>8</sup> M. Fumaroli, *Préface*, in Idem (a cura), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, Paris 1999, p. 7.

<sup>9</sup> Così ad esempio è presentato il *Cannocchiale Aristotelico* nell'importante studio di M. Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Paris 1992, pp. 343-99.

<sup>10</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico*, cit., pp. 501-540. Questo tema è trattato nell'altro celebre saggio crociano dedicato al concettismo barocco: B. Croce, *I predicatori italiani del Seicento e il gusto spagnolo*, in Idem, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari II ed. 1924, pp. 157-86.

<sup>11</sup> In proposito cfr. innanzitutto M. Zanardi, *Sulla genesi del "Cannocchiale Aristotelico" di Emanuele Tesauro*, in *Studi Secenteschi*, XXIII, 1982, pp. 3-61 e XXIV, 1983, pp. 3-50 (sull'argomento specie le pp. 15-34 della seconda parte): l'esperienza dei *Panegirici*, pubblicati in tre volumi a Torino nel 1659 ma parzialmente risalenti già ad anni attorno al 1626, costituisce una sorta di "preistoria" o "storia parallela" del *Cannocchiale*.

<sup>12</sup> Vedi *infra*, il terzo capitolo.

<sup>13</sup> Qui e di seguito E. Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico*, cit., p. 60.

<sup>14</sup> Tesauro accenna anche a una ricostruzione storica del genere della "predica a concetto"; anche a questo proposito si veda il cit. studio di Zanardi.

<sup>15</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico*, cit., p. 501.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 65, in cui la definizione di p. 501 viene presentata una prima volta.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 59, cit. modificata con l'aggiunta della parola posta in corsivo.

<sup>18</sup> Cfr. in parallelo *ibid.*, p. 501 e p. 82, da cui viene anche il passo che segue.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 503; cfr. S. Agostino, *Quaestiones evangeliorum*, II, 51: «Non tutto quello che inventiamo è una menzogna, ma quando inventiamo cose che nulla significano allora è una menzogna. Quando invece la nostra finzione si riferisce a una qualche significazione non è una menzogna ma una qualche figura della verità. Altrimenti dovranno essere ritenute menzogne le cose dette figuratamente dagli uomini saggi e sapienti, e persino dallo stesso Signore, poiché secondo il modo solito di intendere, la verità non sussiste in tali parole».

<sup>20</sup> La struttura della predica a concetto viene riassuntivamente proposta in questi termini alle pp. 538-39 del *Cannocchiale*.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 511. Nel seguito mi riferisco alla stessa trattazione, pp. 511-17.

<sup>22</sup> Penso ad esempio al notevole studio di H.-J. Lange, *Aemulatio Veterum sive de optimo genere dicendi*, Frankfurt am Main 1974.

<sup>23</sup> Una lettura particolarmente suggestiva in questa direzione offre B. Pelegrin, *Figurations de l'infini*, Paris 2000.

<sup>24</sup> Si intende con questa espressione non «la ignara Plebe: ma quegli mezzani ingegni, che pure intendono il Latino, et delle lettere humane sono mediocrementemente infarinati»; E. Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico*, cit., p. 694.

<sup>25</sup> Queste parole presuppongono la percezione, da parte del Barocco, dell'esistenza di una crisi nei rapporti fra retorica e dialettica e la ricerca di un tentativo di soluzione. Mi richiamo soprattutto alla lettura di Guido Morpurgo Tagliabue, *Anatomia del Barocco*, Palermo 1998<sup>2</sup>. Ho iniziato ad articolare una rilettura di questi nessi, specie in rapporto al versante rinascimentale del problema, in S. T., *Pietro Ramo e le ragioni dell'estetica barocca*, in L. Russo (a cura), *La nuova estetica italiana*, "Aesthetica Preprint: Supplementa", n. 9, Palermo 2001, pp. 89-99.

# La natura della logica e I Fonti dell'Ingegno

## 1 *Topica moderna*

Un documento di straordinario interesse per il nostro tentativo di delineare le coordinate di fondo della peculiare “teoria della conoscenza” immanente al concettismo barocco è costituito dall’ultima opera di Matteo Pellegrini, *I Fonti dell’Ingegno ridotti ad arte* pubblicati a Bologna nel 1650. Assistiamo al tentativo di elaborare una nuova topica che serva a fornire «copiosamente» materia di riflessione «per tutte le occasioni dell’Ingegno»<sup>1</sup>. Al centro della riflessione di Pellegrini sta qui un problema che il nostro autore condivide con esponenti ben più noti del pensiero del suo secolo, da Bacone a Leibniz passando per i maggiori autori dell’enciclopedismo barocco: si tratta, per accennare in breve a una questione che in quanto tale esula dal nostro esame<sup>2</sup>, del tentativo di rappresentare, tramite un numero limitato di elementi pertinenti, un universo concettuale che si percepisce come essenzialmente illimitato, una realtà infinita<sup>3</sup>. Il discorso di Pellegrini, non privo come vedremo di motivi d’interesse ed elementi di novità, sconta comunque un’ingenuità e una meccanicità in certe soluzioni che tuttavia si rivela diversamente preziosa per uno studio storico, rendendo particolarmente trasparenti gli intrecci problematici e le grosse questioni da cui quelle soluzioni muovono.

È quanto è possibile argomentare già a partire dall’impianto di base che regge tutto il libro di Pellegrini: il problema della rappresentazione della conoscenza viene posto in quanto problema della descrizione dei costituenti essenziali della cosa, che sono poi le categorie aristoteliche rilette (sulla scorta di Cicerone<sup>4</sup>) in senso metafisico: sarà possibile descrivere un qualsiasi ente passando in rassegna i dodici “fonti” che con una certa facilità si possono far derivare dalle dieci categorie aristoteliche.

L’aristotelismo di Pellegrini, insomma, eredita senz’altro dal pensiero del Rinascimento europeo, spesso dichiaratamente polemico nei confronti di Aristotele, la decisiva reinterpretazione delle categorie in senso metafisico e la rifondazione in chiave ontologica della topica stessa<sup>5</sup>. Condividendone, peraltro, anche il percorso teorico: da Aristotele, al Cicerone del giovanile *De Inventione*, al ripensamento in

chiave sistematica del *De Oratore*. Rispetto a questi esiti interpretativi, tuttavia, le posizioni di Pellegrini determineranno come vedremo ulteriori sviluppi. Per questa via, *I Fonti dell'Ingegno* saranno da leggere in primo luogo come la registrazione di un confronto aperto fra due prospettive assai divergenti ma di fatto storicamente interrelate, un confronto in cui proprio il tema (di origine poetologico-retorica) dell'*ingegno* svolgerà una funzione catalizzatrice: per un verso, i fonti sono fonti *dell'ingegno*, per l'altro verso, sarà proprio l'attività, metaforica, dell'*ingegno* a produrre nuove conoscenze.

Pellegrini lascia volutamente non pregiudicata la questione dell'origine delle nostre conoscenze e dell'innatismo: «Stanno idealmente dentro l'animo humano, per alto magistero della divina creatrice Sapienza, aggomitolate e nascoste in certo modo tutte le cose. Nascono con esso, o se ne ingravidì egli per via de' sensi, io non debbo qui disputarlo»<sup>6</sup>. Come che sia, le “cose” sono presenti al nostro animo in quanto idee, immagini, o fantasmi che dir si voglia<sup>7</sup>.

Tali immaturo sono, secondo il dettato di Cicerone ripreso da Pellegrini, «fontes omnium rerum, quae ad dicendum pertinent. Perciò che tutte le cose, che si appartengono al favellare, sono le medesime, che si appartengono al pensare, e ad ogni altro lavoro dell'Ingegno»<sup>8</sup>. I “fonti”, dunque, costituiscono in senso classico la *sede* e gli elementi di costruzione di un procedimento argomentativo. In netta controtendenza nei confronti della “topologia oratoria” teorizzata dai sostenitori secenteschi della retorica ramista, Pellegrini, sottolineando la stretta parentela fra “favellare” e “pensare”, segnala l'estensione di campo della nuova topica, che non vale solo come strumento retorico, ma investe anche la logica. Osserveremo le implicazioni di questa scelta di grande portata.

I “fonti” così definiti, proprio in quanto «luoghi attaccati, e incorporati alla cosa»<sup>9</sup>, costituiranno la base del pensiero e del discorso ingegnoso: «Io dunque» dirà con orgoglio Pellegrini prima di procedere a fornirne l'elenco, «mi proverò d'aprir Fonti, che provedano copiosamente per tutte le occasioni dell'Ingegno. Saranno Fonti, e non luoghi; e però non si potranno mai vuotare, supplendo sempre la sorgente nuova materia. Fonti d'eccitanti opportuni a farne considerare la cosa proposta per tutti i suoi versi: a liberarci dalla necessità di pensare, nel pensare, nel discorrere, nel comporre dalla cortesia della fortuna: a segnarci tutto quello, che fa a proposito, almeno per mostrarci sempre dove cercarlo, e farci conoscere di ciascun concetto, e parola, che ne dia la fortuna; ond'essa l'abbia cavato. Peroche i concetti, e le parole, tutti escono dal loro posto, dalla loro particolar vena: ancorche da una cieca agitatione dell'Ingegno mossi, e divelti, sbuchino fuori a caso»<sup>10</sup>.

In queste parole sta anche la principale motivazione proposta da Pellegrini per l'istituzione di questa nuova "arte", o meglio per la riduzione ad arte di un patrimonio altrimenti naturalmente disponibile all'ingegno: sistematizzare in forma d'arte questa nuova topica permetterà infatti di superare l'arbitrio del caso e di riportare alla loro vera origine *in re* le nozioni di cui l'ingegno dispone: «Per questa guisa potranno servire non solamente all'ingegnoso filosofante, al professore d'eloquenza; ma generalmente all'uso della Prudenza, per tutte le occorrenze humane. Se non altro, libererò gl'Ingegni da una misera necessità di pendere interamente dal caso»<sup>11</sup>.

L'elenco dei dodici fonti, come accennavo, non presenta particolarissime sorprese, ed è in ogni caso di evidente derivazione dalle *Categorie* aristoteliche<sup>12</sup>; ci si offre subito, però, una spia doppiamente interessante: il primo dei dodici fonti è il "commercio" dell'uomo con la cosa, e Pellegrini giustifica la scelta con un criterio d'ordine; nella costruzione di un apparato teorico, di un'arte, procediamo da ciò che è più noto a noi: «Il primo luogo, ch'io do al commercio frà gli huomini, e la cosa; se gli deve non già per natura, ma per l'uso»<sup>13</sup>. Vi è qui un'eco, se non direttamente delle polemiche sul metodo ramista<sup>14</sup>, certamente delle discussioni assai vive anche in Italia sui concetti di ordine e di metodo, polemiche culminate nelle posizioni teoriche di Zabarella, che incontreremo più avanti.

Inoltre, appunto la giustificazione aristotelica mette sulle tracce di un ulteriore e nuovo problema che si fa strada in queste pagine: alla descrizione del mero *processo* con cui si dipana la sequenza delle categorie si sta sovrapponendo l'attenzione per il concreto e "soggettivo" *atto* conoscitivo, e ciò sta avvenendo – per quanto la cosa possa apparire a prima vista paradossale – per la via maestra dell'aristotelismo secentesco.

Per giustificare questa, che sulla base di questo primo indizio possiamo proporre come una mera congettura, seguiamo ancora per un tratto il complesso procedere di Pellegrini: il momento ulteriore di elaborazione dei fonti è ancora perfettamente in linea con la rilettura dei *Topici* aristotelici, e il nostro autore propone adesso un elenco di sei "questioni trascendenti" utili a indagare ogni soggetto proposto in relazione ai vari determinati fonti<sup>15</sup>. Ancora così, tuttavia, disponiamo di una griglia di possibilità che si trasformano in veri strumenti di conoscenza solo grazie all'opera dell'ingegno; e infatti, osserva Pellegrini, «l'Ingegno nostro all'occorso del fantasma, può muoversi per cinque differenti maniere»<sup>16</sup>, che danno luogo a cinque "trapassi" dell'ingegno.

Ebbene, questi cinque trapassi non sono altro che un tentativo – macchinoso quanto lo si voglia poi giudicare – di descrizione generale dell'attività metaforica, non limitata al campo retorico o poetico, ma

appunto estesa all'agire dell'ingegno umano in quanto tale<sup>17</sup>. Proprio in quanto tentativo di metodizzazione di una "metaforologia" generale, i trapassi dell'ingegno andranno anzi intesi come «i gangheri maestri di tutto il negotio filosofale»<sup>18</sup>. Con questi strumenti si lascia finalmente argomentare quell'infinita produttività del lavoro sui fonti da Pellegrini ripetutamente postulata: se è vero che «ogni concetto, e parola opportuna alla proposta ci sovviene sempre necessariamente somministrato dall'occorso di qualche altro concetto, ò parola, ò dicitivo fantasma, dstante e eccitante»<sup>19</sup>, disporremo ora infatti di strumenti sufficienti per aprire in modo virtualmente infinito la rete dei collegamenti *che l'ingegno può istituire* fra i parametri di lettura della realtà (che pure sono di numero finito).

*I Fonti dell'Ingegno*, dunque, ci presentano quantomeno l'abbozzo di una logica generale dell'attività ingegnosa, e si tratta di una logica, come già si accennava, chiamata a dar soluzione a un problema tipico dell'età: si sovrappone, per così dire, a un piano *descrittivo* ontologicamente fondato, un modello operativo metaforico, dall'apertura *tendenzialmente illimitata*, cui è riconosciuta una funzione "filosofica" (diremmo meglio logico-strumentale) decisiva: servire a una più compiuta *rappresentazione* della realtà, pervenire a conoscenze prima non disponibili.

Proprio in questo senso, anzi, Pellegrini si mostra polemico nei confronti dei limiti messi in mostra dalla retorica e dalla logica tradizionali; per quanto deciso e anzi rudemente espresso<sup>20</sup> fosse l'omaggio di Pellegrini ai *Savi antichi*, altrettanto decisa è infatti la critica ai limiti e alla natura stessa dell'"arte rationale" da essi tramandataci: «L'Arte Rationale, Logica, e Retorica, non haver mostrato fin' hora i primi Fonti dell'Ingegno»<sup>21</sup>, si intitola il terzo capitolo del libro. E poche pagine appresso Pellegrini, dopo aver riportato le definizioni di logica e retorica, rispettivamente, di Aristotele e Cicerone, ribadisce: «Nulladimeno [...] non mi riesce trovare, che l'una, ò l'altra, o tutte due insieme, provvedano l'Ingegno per ispeditamente in tutte le sue occasioni di materia con quella copia, e facilità, ch'egli aspetta dall'Arte»<sup>22</sup>. La critica di Pellegrini si sviluppa sia da un punto di vista storico, sia da uno più "costitutivo". Quanto al primo aspetto, Pellegrini sembra far sue senza riserve le critiche degli umanisti alla scolastica medievale: la logica moderna sarebbe del tutto «trasostantiata [...]». Il suo maggior frutto si è ristretto a un dibattito dell'intelletto fra strane sottigliezze». In parallelo, anche la retorica nelle "Scuole moderne" «è ridotta in stato di rimanere un'Epitafio di sepolcro senza corpo, per non dire un'Insegna senza Hosteria». Se la prima è degenerata nella barbarie, la seconda ha perso il proprio carattere di arte, riducendosi a balbettamento infantile, «mero esercizio delle forze naturali



dell'Ingegno: senz'arte quasi del tutto, senza prudenza e senza giudizio esercitata da molti».

Ma la critica di Pellegrini non si ferma qui, e riguarda in ultima analisi le possibilità della retorica e della logica persino «nel loro più felice stato antico»<sup>23</sup>. Le due *nobili facultà* sono infatti utilissime nell'operare distinzioni ed *elaborare* conoscenze, «ma la forma dell'abbondare di concetti, di proposizioni, di prove, e generalmente di materia per tutte le occasioni, non pare a me, che ci sia ne da' Loici, ne da' Retori sufficientemente dimostrata. E pure questo è il punto principale», ciò che spesso vien meno non sono le distinzioni formali, le regole stilistiche o simili, ma i *concetti*, i *mottivi*, gli *argomenti*, in una parola la *materia*: «Questa dunque è quella parte, nella quale havevamo noi bisogno d'aiuto da' Loici, e da' Retori, e quando anche non v'havesero poi tanto distintamente insegnato l'altre loro cose, ci potevamo con questo chiamare ben regalati da loro».

Il discorso di Pellegrini si estende anche a quell'arte topica, formulata da Aristotele e ripresa da Cicerone, che si dimostra particolarmente utile oltre che per le amplificazioni e le digressioni, per le argomentazioni *in utramque partem*; un riconoscimento importante, da parte di Pellegrini, che attribuisce un valore conoscitivo e non solo "ornamentale" a una tecnica che si era già storicamente degradata. Come che sia, benché per così dire la topica ci metta sulla giusta strada, essa però si rivela poi incapace di farci risalire ai "fonti", alla realtà stessa oggetto della conoscenza, e resta sempre circoscritta ai "rami", all'elaborazione formale delle materie<sup>24</sup>: se è vero infatti che la materia «e nella Logica, e nella Retorica, ci è promessa dal campo Topico, il quale esse, come amorevoli sorelle, possiedono in comune»<sup>25</sup>, è però vero che la topica abituale di fatto si limita a «somministrare entimemi, e sillogismi», consentendoci di «fondare, e fermare opinione, e piantar fede, e spiantarla», piuttosto che occuparsi della «notitia»<sup>26</sup> stessa, ovvero «dell'acquistare noi quelle notitie, che della cosa proposta non habbiamo»<sup>27</sup>.

Alla *notitia*, conoscenza della cosa nelle sue articolazioni, spetta il primo posto fra gli *ufficij* dell'ingegno, e a essa segue l'*opinione* e in ultimo l'*affetto*. Ci imbattiamo così in una ulteriore distinzione, che permette a Pellegrini di passare al momento costruttivo della sua analisi e di illuminare ulteriormente i rapporti fra retorica e logica: infatti «questi trè capi d'uffici, e d'occasioni dell'Ingegno, hanno tale incatenamento frà di loro, che i bisogni del secondo abbracciano quei del primo; e quelli poi del terzo racchiudono quelli, e questi», nel momento stesso in cui la logica si prende cura dei primi due "capi", mentre la retorica, che mira direttamente al terzo, «gli abbraccia tutti»<sup>28</sup>.

Il primato della *notitia* e della materia nella nuova costituenda arte dei fonti non implica dunque una svalutazione della retorica ma, come

vedremo fra breve, una più precisa definizione del suo ambito operativo; ma torniamo intanto alla sottolineatura del ruolo della *notitia*, della conoscenza della cosa, e della materia: è nel momento in cui assume nel proprio orizzonte teorico l'accezione "moderna", umanistica, che fa della topica la descrizione dei costituenti essenziali della cosa, che Pellegrini ritiene di realizzare un progresso nei confronti della topica antica.

Ma Pellegrini non è Rudolph Agricola né Pietro Ramo. Profondamente innestato nella discussione sui caratteri della rappresentazione della conoscenza, il nuovo problema di Pellegrini, e in ciò indicherei la rilevanza del nostro autore per l'estetica del Seicento, è quello di dar conto di un modo di operare dell'ingegno avvertito come difficilmente descrivibile con gli strumenti teorici a disposizione; "la cosa", "la realtà", interessa per il modo in cui essa è presente nell'ingegno, per la possibilità che essa offre di innescare dinamiche proprie dell'ingegno: «Qui si cerca l'arte, onde l'Ingegno si vaglia del proprio capitale, non di prestanze»<sup>29</sup>. Si comprende adesso in che senso l'arte dei fonti è chiamata a provvedere l'ingegno di materia «solo per via d'eccitamento», offrendogli «tali eccitanti, che destandolo, e volgendolo a mirare secondo la loro prospettiva; per questa via gli provvedano al suo bisogno»<sup>30</sup>. La topica si volge in una logica dell'ingegno, cioè in una guida all'operare ingegnoso, in cui speculazione e pratica del discorso necessariamente coesistono.

Veniamo così ai rapporti fra retorica e logica: se anche la nuova "arte dei fonti" si propone come uno strumento comune alla retorica e alla logica, non mancano a tal proposito già sul piano operativo i criteri di distinzione; mentre infatti «tanto il Retore, quanto il Politico, e ogn'altro Ingegno applicato all'opera; cala sino a' singolari, che il Loico appella Individui: [...] il Filosofo, e ogni altro semplice speculativo si ferma, e si ritiene su le specie ultime»<sup>31</sup>.

Difficile non pensare, sulla base del comune fondamento aristotelico, a pagine celebri dell'*Estetica* di Baumgarten; ma qui, più che a tutto sommato inerti anticipazioni, varrebbe la pena di pensare al ruolo che il discorso sull'individuo svolge già nella Scolastica di Tommaso e poi soprattutto nella tarda Scolastica di Suárez<sup>32</sup> (fonte diretta, casomai, per i wolffiani), e in parallelo a Zabarella e al modo in cui questi teorizzava la funzione dell'esempio nella conoscenza poetica, argomento sul quale però torneremo.

Ma soprattutto, in rapporto a queste articolazioni si lascia intendere anche la principale proposta teorica che, a conti fatti, viene dai *Fonti dell'Ingegno*: la formulazione di questa nuova topica che dai "rami" pretende di poter risalire ai "fonti", alle materie stesse della conoscenza, avviene sì tramite una critica serrata della logica e della retorica

tradizionali, ma infine implica una ridefinizione degli ambiti operativi propri di tali strumenti conoscitivi.

Retorica e logica, distinte «più tosto per la differenza del modo, che per la sostanza della cosa»<sup>33</sup>, distinte dunque per l'approccio formale, ma gravanti su una stessa realtà<sup>34</sup>, fanno parte insieme dell'*arte rationale*, cui compete una funzione eminentemente strumentale: «L'una e l'altra è stata ritrovata per guida, per aio, per lucerna, del nostro Ingegno»<sup>35</sup>. Il chiarimento della natura dell'ingegno, a questo punto, implica anche un chiarimento delle funzioni e degli oggetti conoscitivi delle due parti dell'arte razionale: «Dico Ingegno, comprendendo tanto quella parte dell'animo, che speculativa, riguarda, e procura solo il vero, la quale propriamente s'appella Intelletto, e ch'è governata dalla Loica: quanto quella, che in un certo modo pratica, mira, e cerca di trovare, e di fabbricare il bello, e l'efficace; la quale separatamente ritiene il comune titolo d'Ingegno; e che resta del tutto in balia della Retorica»<sup>36</sup>. Poco più avanti, contro ogni tentazione di ridurre l'ambito teorico della retorica, Pellegrini<sup>37</sup> tornerà anche a una celebre definizione ciceroniana: la retorica è insieme *ratio cogitandi, visque dicendi*, l'aspetto elocutorio rimane saldamente ancorato a quello conoscitivo, la retorica, potremmo dire esplicitando, è adesso lo stile di pensiero che mira alla produzione del bello.

Alla retorica viene dunque riconosciuto un oggetto conoscitivo autonomo: il Bello; non banalmente l'abbellimento di verità logiche, né comunque funzioni vicarie nei confronti del progetto della logica (come in Ramo), né più d'altra parte appare centrale (come per la retorica antica) il fine persuasivo legato all'*efficace*, che sembra casomai correlarsi in un'endiadi molto significativa, a una sfera conoscitiva specifica costituita dalla bellezza. Attorno ai due oggetti conoscitivi rappresentati dal vero e dal bello si organizzano due differenti percorsi, due "arti" a tali oggetti votate, e due modi di disporsi della nostra strumentazione conoscitiva, l'intelletto e l'ingegno, l'attività speculativa che "riguarda e procura" la verità, e quella, diversamente orientata ("prattica"), che "trova", ma soprattutto "fabbrica" il bello.

Ma di quale "bello" parliamo, in che accezione, come si giunge a farne l'oggetto di questa "parte" dell'arte razionale, e in che rapporti sta con il vero, oggetto della logica? E poi, domanda ancora più pressante, in che rapporti sta il "trovare" con il "fabbricare", se è vero che il carattere produttivo dell'ingegno è un tema cui esplicitamente Pellegrini riconosce portata filosofica generale? Nessuno di questi problemi è in quanto tale oggetto d'indagine dei *Fonti dell'Ingegno*, che si muovono piuttosto, come abbiamo visto, su di una linea in qualche modo comune a entrambi gli orizzonti in cui si suddivide l'arte razionale, proponendo una topica o addirittura una "metaforologia" sovraordinata alle due parti dell'ingegno e dell'arte razionale. L'analisi diret-

ta di una retorica intesa secondo l'accezione qui adombrata, del resto, era stata tentata da Pellegrini undici anni prima nel breve trattato *Delle Acutezze*, di cui ci occuperemo nell'ultima parte di questa ricerca. Ci interessa intanto evidenziare quegli elementi che varranno a farci intendere ancor meglio la specificità storica e teorica dell'universo gravitante attorno a questa ridefinizione della retorica e del suo oggetto.

Ripensare la retorica e il suo oggetto contrapponendo alla logica della verità l'ambito di *produzione* del bello significa però innanzitutto tentare una fondazione teorica dell'ingegno, di quella "parte" dell'animo che alla retorica così intesa è coordinata, giustificarne e disciplinarne il carattere creativo all'interno dell'ordine conoscitivo della rappresentazione: «L'ingegno humano è veloce più del vento, e del fulmine; perch'egli vola su l'ali del pensiero. Perciò non gli è difficile in un batter di palpebra dare un'occhiata per tutti gli ordini dell'università delle cose. È dunque necessario, ch'egli ne habbia appresso di sé un breve sbozzo, e le tenga davanti come si tengono in tante tavole geografiche tutte le parti visibili del mondo corporeo»<sup>38</sup>.

Per quanto incerte o velleitarie possano poi apparire molte delle soluzioni proposte nei *Fonti dell'Ingegno*, legare in modo stabile la produttività dell'ingegno al bello, e fare di questa procedura *l'altro versante* dell'arte razionale è il contributo di estrema rilevanza che l'opera conclusiva di Pellegrini porta all'estetica della prima modernità, ed è un contributo che può esser letto in due sensi diversi, a seconda che si sottolinei soprattutto la logicizzazione dell'estetico, che per questa via si apre, o che viceversa si ponga l'accento sull'autonomia del nesso fra l'ingegno e il bello in direzione, se vogliamo, di un'estetica della creatività. È però importante sottolineare che nei limiti del discorso di Pellegrini, nei limiti della sua nuova topica, le due dimensioni si tengono e si presuppongono ancora reciprocamente, e ciò, di nuovo, in quanto dimensioni insieme implicate in una riflessione sulla rappresentazione: l'ontologia, pur presupposta, recede decisamente sullo sfondo, oggetto di studio non è direttamente la realtà, le cose, ma il tenerle "appresso di sé" in "un breve sbozzo", in un insieme di metaforiche "tavole geografiche". Le metafore spaziali della topica sono insomma il tramite che permetterà di aprire la strada a una forte psicologizzazione della logica dell'ingegno.

## 2 *La retorica strumento dell'agire; poetica e sofistica*

Prima di procedere oltre, vale adesso la pena di aprire una breve parentesi per ricordare come nel tardo Cinquecento italiano, segnatamente nell'opera fondamentale di Giacomo Zabarella<sup>39</sup>, la discussione sulla natura della logica avesse portato ad alcuni risultati di grande

significato, che costituiscono oggettivamente una base di discorso necessaria così per gli sviluppi generali delle topiche secentesche<sup>40</sup> come in modo specifico per quei teorici, come appunto Pellegrini, che ai rapporti disciplinari fra logica e retorica affidavano un ruolo consistente nella costruzione dei loro nuovi impianti teorici.

Il ripensamento della natura della logica si sviluppava in Zabarella tramite una riflessione sulle prestazioni psicologiche corrispondenti ai vari tipi di scienze e alla stessa logica<sup>41</sup>: esclusa la possibilità di identificare la logica con alcuno dei cinque “abiti intellettivi” della tradizione aristotelica, Zabarella sottolineava, in particolare, la differenza fra le nozioni prime, i concetti direttamente relativi alle cose, che sono oggetto delle scienze, e le *secundae notiones* oggetto della logica<sup>42</sup>: «i concetti logici non rispecchiano strutture reali e indipendenti, ma denotano le cose solo mediatamente, così come esse vengono concepite da noi»<sup>43</sup>.

Era così possibile (sulla scorta dei commentatori greci di Aristotele, ma anche di alcune voci recenti del dibattito italiano, fra cui innanzitutto Alessandro Piccolomini) riproporre la natura essenzialmente strumentale della logica; la logica è strumento della filosofia e la sua natura consiste *in conceptibus ordinandis*<sup>44</sup>: «Le nozioni cosiddette seconde [...] che l'intelletto elabora sui primi concetti, sono veri strumenti, la cui funzione si giustifica soltanto nella loro utilità in vista della conoscenza delle cose»<sup>45</sup>. Analoga funzione strumentale veniva riconosciuta alla retorica e alla poetica, che rientravano, sia pure in posizione fortemente subordinata, all'interno della logica propriamente intesa, in quanto dotate di una funzione non meramente sermocinale (come invece la grammatica), ma autenticamente razionale<sup>46</sup>: «Esse sono ambedue discipline razionali che assumendo la struttura generale formale del discorso logico l'applicano a determinati contenuti proposizionali in ordine all'argomentazione»<sup>47</sup>, rientrano dunque nella logica speciale, o particolare, che presuppone quella comune e generale da cui desume la “forma dell'argomentazione”. Da sottolineare ulteriormente, perché particolarmente significativa e direi quasi violenta, è qui la polemica di Zabarella contro l'interpretazione che voleva vedere nella retorica un'arte “sermocinale”: benché, come vedremo, in modo assolutamente peculiare, la retorica è per Zabarella arte razionale, in cui l'eleganza formale e la mozione degli affetti giocano un ruolo del tutto secondario.

Resta da comprendere in che modo si esprima il “carattere strumentale” della retorica e della poetica; e in primo luogo Zabarella esclude che la poetica e la retorica, discipline nobili e “liberali”, possano essere strumento delle arti “poietiche”, comunemente fatte oggetto di bassissima stima. Quanto al campo della filosofia morale, è evidente la scarsa pertinenza di entrambe, in quanto nessuno esorta se

stesso al bene componendo discorsi o poemi; stesso discorso per la filosofia politica, che presuppone come strumenti solo quelli della logica intesa in senso stretto (apodittica, dialettica, sofistica); rimane dunque da considerare il campo dell'agire pratico, in cui i discorsi dell'oratore e i poemi mostrano di fatto tutta la loro efficacia: «Sunt igitur rhetorica atque poëtica facultates instrumentales quibus homo civilis ad agendum utitur, id est ad cives bonos efficiendos»<sup>48</sup>.

Il contenuto autenticamente razionale della retorica è a questo punto da individuare nel sillogismo oratorio (l'entimema, che Zabarella vede in modo tradizionale come un sillogismo troncato<sup>49</sup>), che non ha fine conoscitivo, come nel caso della dialettica, ma mira piuttosto alla persuasione e infine appunto all'azione: «Dialectica cognitionem respicit, Rhetorica actionem; Dialecticus enim argumentatur ut ille, qui audit, aliquid cognoscat, et credat, non ut agat; Orator vero, ut auditores aliquid agant»<sup>50</sup>.

Intesa dunque la retorica come "strumento dell'agire" in quanto disciplina che investiga l'uso delle regole logiche dell'entimema<sup>51</sup>, più complesso, per ammissione dello stesso Zabarella, risultava l'inserimento nel dominio della logica nel caso della poetica: non basta notare infatti l'uso in poesia di argomentazioni svolte tramite entimemi ed esempi, dal momento che può esser definita parte della logica solo quella disciplina che espone regole e precetti utili alla costruzione del ragionamento<sup>52</sup>. Dunque, anzitutto, verrà qui presa in considerazione la poetica piuttosto che l'opera di poesia, così come la retorica piuttosto che l'opera oratoria<sup>53</sup>. La difficoltà rimane, dal momento che la poesia non si occupa che di imitare i costumi e le passioni degli uomini. Una strada percorribile esiste, per giustificare la rilettura in chiave logica della *disciplina* poetica, dal momento che la poetica insegna l'uso dell'esempio, che da un punto di vista logico è definibile come induzione imperfetta, che non procede cioè dagli enti singolari all'universale e in esso *conquiescit*, ma da questo nuovamente discende «ad aliud singulare simile primis»<sup>54</sup>.

Limitata dunque a quest'unico strumento logico, la poetica è «exigua et obscura logicae pars»<sup>55</sup>; ciò detto, però, nello spazio di poco più di una colonna *in folio* Zabarella individua alcune altre caratteristiche della poesia che da più punti di vista aprono davvero alla stagione delle riflessioni poetologiche barocche. Anzitutto, Zabarella distingue accuratamente fra il modo in cui l'esempio funziona in poesia e nell'oratoria: se questa infatti propone semplicemente mediante le parole i suoi esempi, la poesia invece propone come oggetto di imitazione o di biasimo costumi, passioni e azioni degli uomini, ponendo per così dire "in carne e ossa" gli «*exempla ficta ob oculos spectantium*»<sup>56</sup>. In tal senso le parole del poeta non sono argomentazioni che esortino direttamente ad agire in un certo modo, ma «segni indicanti

i costumi e le passioni delle persone, che il poeta imita affinché quelle finte passioni e finti costumi e finte azioni siano gli esempi che altri seguano o fuggano»<sup>57</sup>; la poetica, in ciò appunto rivelandosi parte della logica, prescrive l'uso di tali esempi, ponendo in atto una persuasione "visiva"<sup>58</sup>.

Se dunque, conclude Zabarella, esiste secondo il dettato aristotelico una corrispondenza fra la dialettica e la retorica, è possibile istituire un'analoga corrispondenza fra la poetica e la sofistica, entrambe le quali «in materia falsa versantur»<sup>59</sup>; la differenza fra le due è nondimeno decisiva, in quanto la sofistica, che gravita nell'ambito della conoscenza, non trae dalle proprie false proposizioni altro che l'inganno e l'ignoranza, mentre per la poetica, che gravita come la retorica nel campo dell'azione, non ha alcuna importanza la realtà o falsità delle azioni imitate, purché indirizzino verso il bene; la sofistica è dunque utile solo *ad fugam*<sup>60</sup>, la poetica «et ad fugam, et ad usum»<sup>61</sup>, cioè a fuggire il male e imitare il bene.

Gli elementi tipicamente rinascimentali (la poesia è arte imitativa, mira a una catarsi di tipo morale e si caratterizza per l'*evidentia* con cui propone i suoi oggetti *re, factis*) sono adesso riletti e subordinati a una sensibilità e soprattutto a un progetto teorico differenti. L'insistenza sul carattere fittizio degli esempi apre al paragone fra poetica e sofistica. La dottrina rinascimentale dell'imitazione diventa adesso una paradossale imitazione del falso; laddove in precedenza Zabarella si era limitato a parlare di «*exempla ficta*»<sup>62</sup> ora parla decisamente di «*materia falsa*»<sup>63</sup>. Il cambiamento terminologico, in realtà non abbastanza giustificato da un punto di vista teorico, è però proprio per questo tanto più evidente, e storicamente rilevante; la poetica *in quanto parte della logica* rivela un'inattesa prossimità alla sfera della *deceptio*. Al di là del meccanismo proposto da Zabarella (la sofistica si muove nella sfera conoscitiva, la poetica in quella dell'azione, dunque sono diverse le implicazioni del falso) ciò è possibile solo perché ci troviamo nel campo delle *secundae notiones*, perché agiamo sugli strumenti logici che porteranno solo mediatamente a conoscere e ad agire. Sarà Tesauro, vedremo, a trarre le conseguenze più radicali da questo stato di cose.

Il concetto di "*secunda notio*", che in quanto tale ovviamente non ha alcun rapporto con problemi di tipo estetico, si rivela dunque indirettamente del più grande interesse per la descrizione dell'estetica concettista, nel momento in cui per Zabarella anche la retorica e la poetica sono di pertinenza della logica in quanto modalità dell'operare con i concetti: retorica e poetica sono parti della logica perché prescrivono, in modi abbiamo visto quanto peculiari, le regole d'uso degli entimemi e degli esempi; altrimenti detto perché, in quanto parti della logica, hanno come proprio oggetto non direttamente la realtà, ma le

regole d'uso e gli strumenti della logica. Il caso della poesia, con i problemi visti in ordine al ruolo della *mimesis/imitatio*, mostra quanto lontano Zabarella fosse in grado di andare su una strada che sarà decisiva per l'estetica barocca. L'impianto logico di Zabarella – e certo sarebbe del più grande interesse poter approfondire in questa direzione lo studio della “galassia aristotelica” del secondo cinquecento italiano – apriva insomma la strada a una riconsiderazione del peculiare rapporto con la verità intrattenuto da alcune modalità conoscitive, la retorica, la poetica, che pure si riconoscevano strettamente imparentate con le procedure della logica. La forte psicologizzazione della logica, già presente nell'impalcatura zabarelliana, poteva così condurre a una trasvalutazione della portata conoscitiva dell'ingegno, che solo nel Seicento – certo al di là delle intenzioni di Zabarella – si sarebbe pienamente proposto in quanto «parte dell'animo»<sup>64</sup> deputata a una specifica sfera e a uno specifico oggetto conoscitivo.

<sup>1</sup> M. Pellegrini, *I Fonti dell'Ingegno ridotti ad arte*, Bologna 1650, p. 59.

<sup>2</sup> In proposito, fra i riferimenti tuttora più significativi rimane il libro di W. Schmidt Biggemann, *Topica universalis*, Hamburg 1983; fra i lavori italiani, a parte quelli classici di Rossi, Vasoli e della Bolzoni, è utilissimo il recente studio di F. Luisetti, *Plus Ultra*, Torino 2001. In questa linea si svolge del resto l'interpretazione complessiva del Barocco fornita dal cit. B. Pelegrin, *Figurations de l'infini*.

<sup>3</sup> M. Pellegrini, *I Fonti dell'Ingegno*, cit., p. 35: «S'invilupperebbe nell'infinito, chi volesse considerare di cosa proposta tutto quello, che ne suggeriscono i Fonti».

<sup>4</sup> Si veda in tal senso *ibid.*, p. 36.

<sup>5</sup> Che il problema, decisivo per la tradizione europea da Agricola a Melantone a Ramo, fosse ben vivo anche in Italia è dimostrato ad esempio, alla fine del Cinquecento, dalla polemica fra Piccolomini e Zabarella; cfr. in proposito soprattutto C. Vasoli, *Studi sulla cultura del Rinascimento*, Manduria 1968, pp. 257-344. Interessante, in funzione più vasta, quanto osserva W. Risse, *Die Logik der Neuzeit*, II Band, 1640-1780, Stuttgart-Bad Cannstatt 1970, p. 317, a proposito dell'eclittismo delle logiche scolastiche nel Seicento italiano, che giungono a coniugare elementi dell'antica scolastica con altri propri della tradizione aristotelica cinquecentesca e della sensibilità dell'umanesimo; l'esempio è fornito a Risse dal *De universa philosophia*, Roma 1625, di P. Sforza Pallavicino.

<sup>6</sup> M. Pellegrini, *I Fonti dell'Ingegno*, cit., pp. 27-28.

<sup>7</sup> Già nelle primissime pagine del trattato, del resto, Pellegrini anticipa una fondamentale analogia fra il piano della realtà (la Natura) e quello della produzione dell'intelletto (i componimenti): «Ne' seni dell'Intelletto humano i componimenti hanno ciascuno cento mille rami di partegenze, e l'intrecciamento di ciascuna particella hà cento mille dritti, e rovesci; però in quell'occulto semenzaio hanno, specie per specie, infinita varietà. Sono della medesima condizione in questo con quelli della Natura, la quale generando Huomo, ò Cavallo, ancorche faccia quello che già tante volte ella fece; nulladimeno il fa l'ultima volta sempre nelle sue particolarità molto differente da quello, che per l'avanti tante fiata l'hà fatto». *Ibid.*, p. 13. È importante notare già qui, ed è un tema su cui torneremo, come l'analogia fra natura e intelletto apra al riconoscimento di una produttività, creatività dell'intelletto nel riconoscimento della realtà, a sua volta infinita. Imitazione come fatto creativo: classico, a questo proposito, lo studio di H. Blumenberg, *Mimesi della natura sulla preistoria dell'idea dell'uomo creativo*, in *Idem, Le realtà in cui viviamo*, ed. it. Milano 1987, pp. 50-84.

<sup>8</sup> M. Pellegrini, *I Fonti dell'Ingegno*, cit., p. 29.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 59.



<sup>11</sup> Ibid., p. 38.

<sup>12</sup> Ibid., pp. 64-65: «Commercio, costituenti, quantità, qualità, principij, fini, attioni, passioni, luoghi, tempi, subietti, corrispondenti». C'è sicuramente uno sforzo di autonomia tanto nella terminologia impiegata da Pellegrini quanto nell'organizzazione generale dei fonti; basta confrontare questo elenco con quello proposto da Tesaurò nell'*Cannocchiale*, cit., p. 107, per rendersi conto di ciò: Tesaurò riprende senza alcuna modifica le categorie aristoteliche.

<sup>13</sup> M. Pellegrini, *I Fonti dell'Ingegno*, cit., p. 65.

<sup>14</sup> Basterà qui accennare al libro con cui nasce la fortuna moderna di Ramo: W. J. Ong, *Ramus. Method, and the Decay of Dialogue*, Cambridge, Massachusetts 1958.

<sup>15</sup> A essere indagati saranno ora il nome e i suoi "capi" (genere, specie e individuo), e l'essere «tanto nudo, quanto vestito d'aggiunto» (M. Pellegrini, *I Fonti dell'Ingegno*, cit., p. 69) ovvero, diremmo, nelle sue forme modali.

<sup>16</sup> Ibid., p. 74.

<sup>17</sup> Avremo innanzitutto una sorta di moto circolare attorno al soggetto per indagarne l'essere, il potere, dovere e solere essere, quindi una serie di spostamenti dal soggetto in esame al suo grado comune (cioè il genere o la specie superiore), dal soggetto alla specie inferiore, poi «quasi per traverso» (ibid., p. 76) verso il differente, il simile o il contrario, e ancora in modi ulteriori che qui non mette conto ricordare, legando insieme fonti differenti.

<sup>18</sup> Ibid., p. 77.

<sup>19</sup> Ibid., p. 61.

<sup>20</sup> «Meriterebbe le ceffate, non che le risate» chi dicesse che gli antichi non crearono un'arte dei Fonti «perche non seppero»: Ibid., pp. 34-5.

<sup>21</sup> Ibid., p. 38.

<sup>22</sup> Ibid., p. 42; per quel che segue cfr. pp. 42-4.

<sup>23</sup> Ibid., p. 44. Per il seguito cfr. pp. 45-8.

<sup>24</sup> Ibid., p. 47: «I chiamati luoghi, che per essa ci mostrarono gli Antichi, non sono Fonti, ma certi rami».

<sup>25</sup> Ibid., p. 54. Per il seguito cfr. p. 55.

<sup>26</sup> Ibid., p. 49.

<sup>27</sup> Ivi.

<sup>28</sup> Ibid., p. 53.

<sup>29</sup> Ibid., p. 49; il passo prosegue, occupandosi del problema da noi già trattato della "notitia": «Questo acquisto di notitie, intorno a qual si voglia cosa, si fa mediante le riflessioni, e considerazioni opportune su la medesima cosa, per varij versi». Si affaccia qui il tema, che un secolo dopo diverrà decisivo, della "riflessione".

<sup>30</sup> Ibid., p. 57.

<sup>31</sup> Ibid., p. 77.

<sup>32</sup> Al problema dell'individuo è notoriamente dedicata la quinta delle *Disputazioni Metafisiche* di Francisco Suárez.

<sup>33</sup> M. Pellegrini, *I Fonti dell'Ingegno*, cit., p. 39.

<sup>34</sup> Intendo dire, innanzitutto, su una stessa realtà dell'ingegno: come già si è visto, è infatti l'ingegno il "campo d'azione" principale della teoria di Pellegrini; secondariamente va inteso lo stesso apparato teorico, diversamente orientato, ma nel fondo riportabile al genere dell'"arte rationale"; solo in modo derivato c'è poi un riferimento alle "realtà" conosciute.

<sup>35</sup> Ibid., p. 40. Molto netta, in queste pagine, la polemica contro Lullo: Pellegrini, che pure da più punti di vista è legato all'accezione rinascimentale della topica, auspica un ritorno alle questioni aristoteliche, contro le "ciurmerie" dei "moderni": «Io non favellerò qui dell'Arti Magne, ò Mirabili, o altre tali Inventioni, perche la qualità del titolo, che per poco non dissi ciurmeresco, [...] ne toglie lo stomaco di passare la carta del Frontispicio» (ibid., pp. 38-9).

<sup>36</sup> Ibid., p. 40. «Per questo – osserva Pellegrini immediatamente dopo (p. 41) – disse Aristotele nel principio della Retorica a Teodette, che quest'arte andava del pari con la Loica; perchè l'una, e l'altra egualmente serviva all'Ingegno per tutte le cose. Cioè a dire l'una per ischifare l'inganno, liberarsi dall'Ignoranza, e rinvenire il vero, ò verosimile: l'altra per iscegliere, e fabbricare ancora il bello, e l'efficace, secondo l'opportunità della materia, e dell'occorrenza».

<sup>37</sup> Ibid., p. 41.

<sup>38</sup> Ibid., pp. 254-5; su questo passo richiamava l'attenzione D. Di Cesare, *La filosofia dell'ingegno e dell'acutezza di Matteo Pellegrini e il suo legame con la retorica di Giambattista*

Vico, in L. Formigari, L., F. Lo Piparo, *Prospettive di storia della linguistica*, Roma 1988, pp. 157-74.

<sup>39</sup> Cfr. G. Zabarella, *Opera logica*, Köln 1597, ristampa anastatica Hildesheim 1966; Idem, *De Methodis libri quatuor. Liber de regressu*, Bologna 1985 (con introduzione di C. Vasoli); nel seguito si fa riferimento specie a H. Mikkeli, *An Aristotelian Response to Renaissance Humanism: Jacopo Zabarella on the Nature of Arts and Sciences*, Helsinki 1992; W. F. Edwards, *Jacopo Zabarella: a Renaissance Aristotelian's view of rhetoric and poetry and their relation to philosophy*, in *Arts libéraux et philosophie au moyen âge*, Montréal et Paris 1969, pp. 843-54; A. Poppi, *La dottrina della scienza in Giacomo Zabarella*, Padova 1972; C. Vasoli, *Studi sulla cultura del Rinascimento*, Manduria 1968, pp. 257-344; Idem, *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo*, Milano 1968; osservazioni assai interessanti su Zabarella anche in C. Scarpati, *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano 1982, specie pp. 208-23, dove è sviluppato un interessante confronto con Battista Guarino. Da pochissimo tempo è poi di nuovo disponibile il saggio di A. Corsano, *Lo strumentalismo logico di I. Zabarella*, riedito in Idem, *Per la storia del pensiero del tardo Rinascimento*, a cura di E. De Bellis, Galatina 2002, pp. 155-66. Ci limiteremo a brevi accenni su Zabarella, che vale a ogni modo come punto d'arrivo di un discorso più vasto, a proposito del quale dovremmo ricordare anche, quantomeno, l'opera di A. Piccolomini, *L'istrumento della filosofia*, del 1550 (ho usato le edizioni Venezia 1576 e 1585, entrambe dal titolo *Instrumento della filosofia naturale*), per quel che concerne il versante della riflessione sul carattere strumentale della logica, nonché le *Annotationi... nel libro della Poetica d'Aristotele*, dello stesso Piccolomini (Venezia 1572) e i *Quattro libri della lingua thoscana* di Bernardino Tomitano (l'ed. definitiva è del 1570), per quanto riguarda il versante poetologico e più generalmente "estetico". Su questi ultimi testi una delle migliori analisi rimane quella di G. Breitenbürger, *Metaphora*, Kronberg/Ts., 1975. Di estremo interesse (sia in relazione a Zabarella che a Tomitano) sono poi le più recenti analisi di M. R. Davi, *Bernardino Tomitano. Filosofo, medico e letterato (1517-1576). Profilo biografico e critico*, Trieste 1995.

<sup>40</sup> In questo modo l'opera di Zabarella viene letta da W. Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, Hamburg 1983, con risultati certo suggestivi, ma a volte decisamente poco condivisibili.

<sup>41</sup> W. Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, cit., ha il merito di sottolineare la componente psicologica dell'analisi zabarelliana, ma lega poi in modo indebito l'intelletto e la logica; ibid. p. 79, e cfr. G. Zabarella, *De natura Logicae*, in Idem, *Opera logica*, cit., col. 16A-D. Tutte le cit. da Zabarella che seguono sono tratte dallo stesso scritto.

<sup>42</sup> Per la definizione di questi concetti cfr. specie G. Zabarella, *Opera logica*, cit., coll. 5-8. È il cap. III del libro primo del cit. *De natura Logicae*.

<sup>43</sup> A. Poppi, *La dottrina della scienza in Giacomo Zabarella*, cit., p. 135.

<sup>44</sup> G. Zabarella, *Opera logica*, cit., col. 23A.

<sup>45</sup> A. Poppi, *La dottrina della scienza in Giacomo Zabarella*, cit., pp. 142-3.

<sup>46</sup> Cfr. G. Zabarella, *Opera logica*, cit., col. 85B-F.

<sup>47</sup> A. Poppi, *La dottrina della scienza in Giacomo Zabarella*, cit., p. 156.

<sup>48</sup> G. Zabarella, *Opera logica*, cit., col. 82F.

<sup>49</sup> Ibid., col. 88C. Solo un breve spazio era dedicato da A. Piccolomini, *Instrumento della filosofia naturale*, cit., p. 32r-v, all'analisi dell'entimema e dell'esempio nell'opera oratoria; estremamente significativa, viceversa, la trattazione di questi problemi nell'opera di Fracastoro.

<sup>50</sup> G. Zabarella, *Opera logica*, cit., col. 87F-88A.

<sup>51</sup> Ibid., col. 88A: «Nam dialecticus syllogismus instrumentum cognitionis est, oratorius vero actionis».

<sup>52</sup> Ibid., col. 94D.

<sup>53</sup> Un cambiamento di prospettiva significativo nei confronti della stagione del Rinascimento europeo, che viceversa – e basti pensare ancora a Pietro Ramo – cercava nei poeti e nei retori dell'antichità la dialettica direttamente in azione. Valgano come esempio, la *Dialectique*, Paris 1555, di Pietro Ramo, e le pagine dello stesso Ramo su Agricola nella prefazione *De conjungenda eloquentia cum philosophia*, ora in P. Ramus, A. Talaus, *Collectanea praelectiones, epistolae, orationes*, Marburg 1599, ristampa anastatica Hildesheim 1969, p. 67.

<sup>54</sup> G. Zabarella, *Opera logica*, cit., col. 95C.

<sup>55</sup> Ibid., col. 95D.

<sup>56</sup> Ibid., col. 95F.

<sup>57</sup> Ibid, col. 96A, trad. mia.

<sup>58</sup> Giusta l'intuizione di M. R. Davi, cit., p. 156.

<sup>59</sup> G. Zabarella, *Opera logica*, cit., col. 96D.

<sup>60</sup> Cioè «per scoprire e rimuovere dal cammino della verità le argomentazioni speciose e fallaci che ci vengono opposte», A. Poppi, *La dottrina della scienza in Giacomo Zabarella*, cit., p. 151.

<sup>61</sup> G. Zabarella, *Opera logica*, cit., col. 96F.

<sup>62</sup> Ad es. Ibid., col. 95F.

<sup>63</sup> Ibid., col. 96D.

<sup>64</sup> M. Pellegrini, *I Fonti dell'Ingegno*, cit., p. 40.

## *Tesauro: teoria della conoscenza tramite paralogismo*

### *1 Un libro animato, che legge sé medesimo*

Le prospettive teoriche fin qui schizzate ricevono un'elaborazione di straordinaria complessità e fascino nell'opera di Emanuele Tesauro, che si pone in certo modo come la più ricca espressione teorica del concettismo italiano, rappresentandone al tempo stesso una manifestazione estrema, quasi una versione sperimentale destinata a mostrarne ai limiti le possibilità di sviluppo. A fianco del celeberrimo *Cannocchiale Aristotelico*, cui è affidata l'esposizione della teoria della «Arguta et Ingeniosa Elocutione»<sup>1</sup>, sarà comunque necessario tener presente in primo luogo la successiva *Filosofia Morale*<sup>2</sup>, che si presenta sostanzialmente come un libero commento ad Aristotele, ma contiene indicazioni preziose per la comprensione del "sistema" teorico complessivo di Tesauro.

Proprio al principio del secondo libro della *Filosofia Morale*<sup>3</sup>, Tesauro presenta l'organizzazione delle tre *Parti dell'anima humana* che sarà ulteriore oggetto d'analisi della sua etica come anche della logica e della psicologia immanenti al *Cannocchiale*. Posta subito ai margini l'anima vegetativa, «totalmente Irragionevole», l'attenzione di Tesauro si concentra sulla seconda e sulla terza parte dell'anima, il *Senso* e la *Mente*, o sia la *Ragione*, che presentano «ciascuna due Facoltà, l'una di Apprendere, l'altra di Appetire: perche ogni Animante appetisce il suo Bene: ma niuno appetisce quello che non apprende»: *ignoti nulla cupido*, o meglio, come direbbe Wolff, la facoltà appetitiva segue quella conoscitiva e ne dipende; nel *Cannocchiale Aristotelico*, in effetti, il centro di gravitazione sarà decisamente rappresentato dalla teoria della conoscenza.

Possediamo dunque due facoltà apprensive, e due appetitive. L'*Apprensiva Corporea* è l'*Imaginativa*, altrimenti detta *Fantasia*, facoltà che «per via del Senso commune raccoglie, et conosce tutte le Immagini degli Oggetti piacevoli, ò dispiacevoli, che dall'Occhio, dall'Orecchio, et dagli altri Sensi esterni [...] le son trasmesse: pingendone in se stessa con più vivi, et permanenti colori, que' fallaci fantasimi, che ancor nel sonno fan travedere chi non li vede». Alla fantasia corrisponde, dal lato delle facoltà appetitive, il *Sensitivo Appetito*, che trova rispondenza, al livello della *Ragione*, nella *Voluntà*, che è la regina delle potenze in

quanto la sola ad esser libera, potendo accettare o rifiutare «gli Oggetti, che dall'Intelletto [...] le son posti davanti». Quanto appunto all'intelletto (*l'Apprensiva Ragionevole*), esso è la «Potenza Spirituale, et sublime, che di quelle Imagini materiali dalla Imaginativa rappresentate, et perciò caduche, forma in se nuove Imagini spirituali, ed eterne: riponendole nell'Archivio della Memoria per adoperarle ne' suoi discorsi». La fantasia va quindi considerata «quasi un'Intelletto materiale; e l'Intelletto è quasi una Imaginativa spirituale [...]. Senza la Fantasia, l'Intelletto sarebbe cieco; perche nulla entra nel Tempio dell'Intelletto, che non passi per le porte de' Sensi: ma senza l'Intelletto, la Fantasia sarebbe pazza, perche confonderebbe il vero col Fantastico».

Su questa base, Tesauro riafferma con forza la dottrina aristotelica della *tabula rasa* – riservando anzi aspre critiche al platonismo – e rivela al tempo stesso le basi teoriche di quel netto predominio dell'intelletto che sta anche alle fondamenta, vedremo, della sua “estetica”: «Il vero è dunque, che l'Intelletto à principio è una *nuda Potenza* come tavola rasa, naturalmente però inclinata à ricevere le *Imagini* degli Oggetti, come la *Materia Prima* le *Forme*: indi a legarle trà loro e formarne *Propositioni*: et finalmente dalle *Propositioni* dedur *Consequenze*, ch'è l'ultimo sforzo dell'Intelletto»<sup>4</sup>. L'elaborazione intellettuale dei prodotti della fantasia è l'oggetto d'analisi di Tesauro, un'analisi che non trova il suo baricentro nella semplice apprensione né nel giudizio, ma solo nel livello più alto dell'operatività dell'intelletto, quello del sillogismo, dell'argomentazione. Trova qui il suo più pieno compimento il passaggio dal terreno *caduco* delle immagini materiali a quello *eterno* delle immagini spirituali, e a questo livello ormai l'intelletto opera con i propri contenuti concettuali, e su di essi: «L'Intelletto humano fu così chiamato da' Filosofi, *quasi Intus legat*; perche legge le cose dentro se stesso. La *Voluntà* legge le cose fuori di se: perche si muove, in certo modo, mirando gli Oggetti esterni che ella desia: si che, non li specola, ma li siegue. Ma l'Intelletto Specolativo, è un Libro animato, che legge se medesimo; perche tutto raccolto in se stesso; contempla le cose belle ch'egli hà dentro di se: aguisa del Pavone, gode di vagheggiar le bellezze ch'egli hà dintorno; Spettatore e Teatro à se medesimo»<sup>5</sup>.

Ritroveremo per intero questo lessico nel *Cannocchiale Aristotelico*, quando si tratterà di descrivere il modo di operare dell'ingegno; ci interessa frattanto veder qui in opera, su basi teoriche ulteriormente differenti, quello stesso spostamento dell'attenzione verso l'operatività della mente che abbiamo registrato nella “topica” di Pellegrini.

Si affaccia, qui, uno dei problemi maggiori nell'interpretazione del Barocco. Nel 1964, nel suo celebre *Epochen der italienischen Lyrik*, Hugo Friedrich parlava di «perdita di contenuto»<sup>6</sup> di una poesia e di

una poetica, quali appunto quelle del barocco italiano, che si sarebbero caratterizzate per il progressivo isolamento e l'autoreferenzialità del linguaggio artistico, che non avrebbe più il mondo ma la letteratura come proprio oggetto <sup>7</sup>. Allo stesso modo, introducendo la ristampa anastatica del *Cannocchiale*, August Buck parlava pochi anni dopo di una retorica in cui «il “Verbum” ha totalmente cancellato le “Res”» <sup>8</sup>. Certo da allora molta acqua è passata sotto i ponti, e pochi oggi sarebbero disposti a confermare questi giudizi; già nel 1975 Ossola, in dialogo con Buck, osservava che «la perdita delle *res* non è alienazione del *verbum*, ma piuttosto la sua liberazione dall'obbligo di *mimesis*; il discorso non *dice* più le cose, ma *si dice*» <sup>9</sup>. E tuttavia, le analisi che precedono ci hanno innanzitutto mostrato che il tema dei rapporti fra il “concettismo” e l'ontologia richiede, secondo la lezione di Morpurgo Tagliabue <sup>10</sup>, un elemento di mediazione storica decisivo, rappresentato dal pensiero dell'umanesimo e dell'aristotelismo cinquecentesco; lontano dall'essere indifferente all'ontologia, alla quale è invece legato da una topica “umanistica” derivata dalle categorie aristoteliche, come si è visto in Pellegrini e si vedrà ancora in Tesauro, il concettismo intrattiene però con le *res* un rapporto mediato, quello appunto prefigurato dal concetto logico di “*secunda notio*”, secondo un'intenzione resa ancor più significativa da quelle fortissime componenti psicologiche, che sempre più assurgeranno a dignità teorica e troveranno nella tematizzazione dell'ingegno e nella scrittura ingegnosa la loro più compiuta espressione. In questo senso, anche, piuttosto che di allontanamento dal paradigma della *mimesis*, parlerei di *imitazione in senso riflessivo*.

Si pensi per un attimo alla caratteristica stilistica forse più rilevante del *Cannocchiale Aristotelico*, libro tutto intessuto, ancor più che delle numerosissime citazioni classiche e moderne e aneddotiche, dei prodotti dell'ingegno dello stesso Tesauro, totalmente fusi, dalle semplici metafore alle prediche a concetto, con la sostanza del libro, e fatti oggetto della più minuziosa analisi: un ingegno, appunto, che è “spettatore e teatro a sé medesimo”. Già a un primo sguardo superficiale, a caratterizzare Tesauro è l'immediato risolversi in sontuoso “apparato scenografico” di una coscienza teorica straordinariamente viva dei nuovi problemi; in questo senso suggerirei che sia proprio il *Cannocchiale Aristotelico* a proporsi come un simile «Libro animato che legge se medesimo», così da porre anche come chiave del modello stilistico prescelto il problema del nuovo modo di impostarsi del rapporto fra la base ontologica e la produzione dell'ingegno. Il problema costituisce del resto in quanto tale quasi un leitmotiv del *Cannocchiale*, e va progressivamente incontro a sviluppi che converrà seguire nel dispiegarsi della rete concettuale disposta dal Tesauro.

Lo splendore dello stile del *Cannocchiale Aristotelico*, per la verità, non ha poi reso un buon servizio alle intenzioni del suo autore, quan-

tomeno dopo la fine del secolo barocco, nel senso che ne ha spesso oscurato piuttosto che illustrato le valenze teoriche e in particolare i proposti sistematici generali. Si potrebbe facilmente argomentare ciò in riferimento alle prime pagine del *Cannocchiale*, in cui la messa in atto di una lussureggiante metaforica fa perder di vista facilmente l'intenzione di fornire in breve il piano tematico dell'intera opera, anticipandone già le questioni più vive, che peraltro, vedremo, risulteranno decisive anche per la nostra lettura, pur limitata alla ricerca del nuovo spazio dell'estetico fra retorica e logica.

Che però di un nuovo spazio teorico si sia in cerca, è espresso nel modo più chiaro dal Tesauro sin dalle prime parole dell'opera, che ci presentano l'argutezza come «un divin Parto dell'Ingegno, più conosciuto per sembianti, che per natali», «Gran Madre d'ogni 'ngegnoso Concetto [...] ultimo sforzo dell'Intelletto: vestigio della Divinità nell'Animo Humano», osservando che «non è fiume sì dolce di facondia [...]: non sì robusta forza di Rettorico Entimema; che senza questi acumi, non paia rintuzzata et imbelles», che «gli Angeli stessi, la Natura, il grande Iddio, nel ragionar con gli Huomini, hanno espresso con Argutezze, ò Verbali ò Simboliche, gli lor più astrusi et importanti secreti» e che «Insomma, tanto solamente è morto, quanto dall'Argutezza non è avvivato»<sup>11</sup>.

Tesauro, come Gracián, presenta la sua opera come una *teórica flamante*, rivendicando la novità dell'impresa speculativa: «Quanto negli effetti, luminosa et vivace è l'Argutezza; altrettanto [...] ne ritrovoi fra gli Autori, oscura l'origine, sconosciuta l'Essenza, l'Arte disperata». In generale si troveranno infatti negli autori classici piuttosto esempi di argutezza che indagini volte a comprendere quale ne sia il *Sommo Genere* e i «rami principali», quando non si incontri addirittura, come in Cicerone, il più netto scetticismo sulla possibilità di ridurre ad arte un dono di natura. Sarà solo con l'aiuto del «Divino Aristotele» che Tesauro ritroverà «grande animo, e grandi speranze d'investigar la fonte di quest'Arte». Al di là dei toni dell'omaggio, è evidente però come Tesauro intenda dimostrare anche nei confronti di Aristotele un atteggiamento di emulazione «creativa»: Aristotele insegnò «ogni Rettorico secreto [...] à color che attenti l'ascoltano» piuttosto fornendo gli strumenti logici del pensiero («un limpidissimo *Cannocchiale*»!) che non dedicandosi direttamente all'esame dell'argutezza. E infatti Tesauro ricorda: «Con la sola scorta di questo Autore: m'accinsi ancor' assai giovine alla inchiesta di sì nobile et ingegnosa facultà, per *aggiugner* [corsivo mio] quest'ultimo ornamento alle lettere humane».

Nel momento stesso in cui rivendica la novità del suo approccio, Tesauro mostra però come l'argutezza corrisponda a una condizione privilegiata («divin Parto») dell'ingegno umano in generale, e anzi si leghi nel modo più specifico alla terza operazione dell'intelletto, il ra-

gionamento o l'argomentazione, che la *Filosofia Morale* designa con la stessa espressione ("ultimo sforzo dell'Intelletto" <sup>12</sup>) qui impiegata. In assenza di esaurienti trattazioni classiche dell'argutezza, Tesauro si dedica allora anzitutto, secondo il modello aristotelico, a indagare l'*etimologia del nome*, cioè l'origine e le prime implicazioni teoriche dei differenti nomi che greci e latini hanno adottato per designare l'argutezza. Si presentano così già alcune delle caratteristiche di fondo che l'analisi ulteriore s'incaricherà di portare al livello di definizioni, così come si avanzano alcune tesi che svolgeranno una funzione risolutiva (le argutezze come *cavillationes* <sup>13</sup>), ma in primo luogo si avanza già la distinzione, su cui si basa tutta la parte teorica del capolavoro di Tesauro, fra le «*Simplici Parole Ingegnose* [...] le *Propositioni Ingegnose* [...] gli *Argomenti Ingegnosi*; che con maggior ragione chiamar si possono *Concetti Arguti*» <sup>14</sup>, in una progressione che corrisponde appunto a quella delle tre operazioni dell'intelletto.

Ancora una volta, tuttavia, la novità dell'assetto teorico implica che non ci si possa limitare a fare una mera "applicazione", dal momento che la forza dell'entimema, che nel campo retorico corrisponde al sillogismo e dunque alla terza operazione dell'intelletto, si mostra «rintuzzata et imbelles» «senza quegli acumi» <sup>15</sup>, cioè senza le acutezze della "facoltà ingegnosa". Come dire che non si tratta meramente di riscoprire la natura logico-conoscitiva del discorso retorico – fatto che pur sarebbe storicamente assai rilevante – ma che all'interno di questa riscoperta si apre un campo d'indagine ulteriore. Si affaccia qui il problema teorico principale, a conti fatti, del *Cannocchiale aristotelico*, ovvero la ricerca e la definizione degli strumenti di una "retorica ingegnosa", o in senso più stretto e più tecnico lo studio della natura dell'*entimema urbano* <sup>16</sup>.

Un significato tecnico saranno destinati ad acquistare, nel corso dell'opera, anche quei riferimenti iperbolici all'argutezza come «vestigio della Divinità nell'Animo Humano», il primo momento propriamente applicativo del discorso di Tesauro essendo costituito, come si è visto nelle prime pagine di questa ricerca, dallo studio dei "concetti predicabili", che il predicatore terreno creativamente interpreta ed esprime, ma che è Dio stesso ad aver formato.

Il carattere vivificante dell'argutezza ("tanto solamente è morto, quanto dall'Argutezza non è avvivato"), è dovuto insomma al suo presentarsi quasi come l'incarnazione di quella platonica "catena d'oro" <sup>17</sup> che lega insieme gli esseri, di cui anche Tesauro parla a più riprese nella *Filosofia Morale*; per un verso infatti *cagioni efficienti delle argutezze* non saranno solo gli uomini, ma anche «Iddio, Spiriti, Natura, Animali» <sup>18</sup>, per l'altro l'argutezza rivela nella sua complessa genesi psicologica uno spettro d'estensione altrettanto ampio e vario dal punto di vista semiotico.



«L'Intelletto humano inguisa di purissimo specchio, sempre l'istesso et sempre vario; esprime in se stesso, le imagini degli Obietti, che dianzi a lui si presentano: et queste sono i Pensieri. Quinci, sicome il discorso mentale, altro non è che un'ordinato contesto di queste imagini interiori: così il discorso esteriore altro non è, che un'ordine di *Segni* sensibili, copiati dalle Imagini mentali, come Tipi dall'Archetipo»<sup>19</sup>.

Ricordiamo le pagine della *Filosofia Morale* sull'intelletto "libro animato che legge sé medesimo": è adesso tramite il "discorso esteriore" che il *teatro dell'intelletto* si rivolge a uno *spettatore* esterno, o meglio a un analogo intelletto, del quale si richiede e si presuppone un'analogia attiva partecipazione conoscitiva<sup>20</sup>. La virtuale apertura dell'intelletto, *tabula rasa* in cui «nihil pictum est, sed omnia pingi possunt»<sup>21</sup>, stimola anzitutto Tesauro a porsi il problema dell'ordine del discorso interiore, e in modo corrispondente dei segni di quello esteriore.

Davvero, a tutti i livelli dell'analisi, si esprime nella riflessione del Tesauro la centralità del discorso, con i suoi ordini e le sue regole d'esercizio.

Ha quindi una particolare rilevanza la speculazione sull'*argutia archetipa*, ovvero quella «che noi ci dipingiamo nell'animo col Pensiero»<sup>22</sup>, prima d'ogni traduzione in un ordine di segni sensibili. La "traduzione semiotica", tuttavia, non è affatto neutrale, per Tesauro, offrendosi anzi essa stessa come origine di infiniti approfondimenti conoscitivi, causa del «diletto di tante belle Arti sermonali»<sup>23</sup>. Così, nel caso delle arguzie vocali, o scritte, o espresse per via di cenni, o di "corpi figurati" (in pittura e scultura, ma anche nella poesia intesa in base al principio "oraziano" dell'*ut pictura poësis*), o miste di più di un genere semiotico, troveremo altrettanti modi di darsi dell'argutezza che saranno sì reciprocamente traducibili, ma si caratterizzeranno ogni volta per le peculiari possibilità espressive messe in atto<sup>24</sup>.

Convorrà intanto rimarcare brevemente, benché non sia il nostro specifico oggetto d'indagine, la centralità che anche qui palesemente compete al modello retorico, o se vogliamo alle implicazioni logico-retoriche della produttività intellettuale ("tante belle Arti sermonali"): come avremo modo di osservare più distesamente in seguito, la retorica e la poetica in quanto pratiche sermocinali – e con loro il problema della metafora e dell'ingegno – primeggiano decisamente sulla produttività "esterna" delle arti figurative.

La varietà degli strumenti semiotici dell'argutezza è funzionale anche alla varietà delle "cagioni efficienti", cioè degli *autori* di concetti arguti, dal momento che «tutte le cose create et increate, procacciano di farne pompa per dimostrarsi ingegnose»<sup>25</sup>, e ovviamente non a tutte si converranno gli stessi modi d'espressione e gli stessi "linguaggi". Ci occuperemo soltanto delle *argutie humane*, con le quali finalmente si presenta il *thema regium* dell'ingegno; aggiungiamo qui soltanto che

la duplice estensione dell'ambito ontico e semiotico dell'argutezza sinora osservata è strettamente imparentata con il carattere metaforico della riflessione tesauriana – il che è fin troppo ovvio – dimostrandone però, proprio per questo, il vero retroterra “ideologico”: la circolazione della metafora mette in comunicazione le varie regioni della realtà e i vari linguaggi rinsaldandone i rapporti gerarchici. Ben lungi dall'esser messo in discussione, l'*ordine costituito* di una realtà intimamente statica dal punto di vista ontologico è addirittura presupposto dall'argutezza<sup>26</sup>.

Quanto si dice vale anche a introdurre la caratterizzazione psicologica dell'ingegno proposta da Tesauro, che risulta di fatto tutta giocata su un referente di tipo metafisico: il lavoro sulle *circostanze*, ovvero sulle proprietà essenziali di ogni soggetto scelto, dove poi tali *circostanze* saranno direttamente ricavate dal lavoro sulle categorie aristoteliche, essenzializzate secondo la tradizione della topica umanistica, e quindi considerate in funzione dell'attività dell'ingegno umano, come già sappiamo da Pellegrini.

Ma vediamo meglio: *ingegno, furore ed esercizio* sono, secondo la lezione aristotelica, le tre «cose» che «hor separate, hor congiunte, fecondano la mente humana»<sup>27</sup> rendendola capace di produrre la metafora, “gran madre di tutte le argutezze”. «L'*Ingegno* naturale, è una meravigliosa forza dell'Intelletto, che comprende due naturali talenti, *Perspicacia* et *Versabilità*». Il termine “intelletto” va qui inteso in senso rigoroso, saranno le implicazioni determinate dai due talenti naturali qui in questione a differenziarne l'attività rispetto ad altri modi del suo operare. A dimostrazione di quanto si dice, basta ricordare che le figure retoriche sono organizzate da Tesauro in tre grandi classi (figure *armoniche, patetiche* e *ingegnose*) corrispondenti alle tre facoltà umane<sup>28</sup>, *senso, affetto* e *intelligenza*, a seconda che siano destinate «à lusingare il *Senso* dell'Udito, con l'Harmonica soavità della Período [...] à commuover l'*Affetto* con l'Energia delle Forme vivaci [...] à compiacer l'*Intelletto* con la Significazione ingegnosa»<sup>29</sup>: fra queste ultime, coordinate dunque in senso stretto all'intelletto, la metafora è la principale e costituisce il «più alto colmo delle *Figure Ingegnose*»<sup>30</sup>.

I due *naturali talenti* dell'ingegno, *perspicacia* e *versabilità*, si esprimono in modi diversi e corrispondenti nel lavoro sulle *circostanze*, sulle categorie: «La *Perspicacia* penetra le più lontane et minute *Circostanze* di ogni soggetto», presentandosi dunque come dote eminentemente analitica<sup>31</sup>, mentre «la *Versabilità*, velocemente raffronta tutte queste *Circostanze* infra loro, ò col Soggetto: le annoda ò divide; le cresce ò minuisce; deduce l'una dall'altra; accenna l'una per l'altra; et con meravigliosa destrezza pon l'una in luogo dell'altra, come i Giocolieri i lor calcoli. Et questa è la *Metafora*, Madre delle Poesie, de' Simboli, et delle Imprese. Et quegli è più ingegnoso, che può conoscere et

accoppiare circostanze più lontane»<sup>32</sup>. La dote analitica, verrebbe da dire, è di necessità presupposta, in quanto fornisce copia di materiale, ma il vero lavoro dell'ingegno grava poi principalmente sulla "verisimilitudine"<sup>33</sup>, che è talento per eccellenza metaforico, e avoca a sé alcuni tipici procedimenti retorici, come l'*amplificatio* ("le cresce o minuisce"), tradizionalmente posti quasi a cerniera fra *inventio* ed *elocutio*.

A questo punto, però, il *Cannocchiale* introduce, con la massima naturalezza, un confronto fra l'ingegno e la prudenza che, in effetti, avrebbe tutte le ragioni per lasciare interdetto il lettore, o viceversa per dimostrare ulteriormente che Tesauro è in primo luogo un pensatore sistematico. Laddove infatti ci aspetteremmo un confronto con l'attitudine intellettuale speculativa per eccellenza, un confronto fra "l'ingegno retorico" e "l'intelletto scientifico", troviamo invece un parallelo con quella attitudine che perfeziona l'intelletto pratico «in ordine agli *Atti Humani*»<sup>34</sup>, che insomma regola scientificamente il mondo dell'agire morale. E qui, in quello che sembrerebbe a prima vista un passaggio tutto sommato arbitrario alla sfera etica, si innesta di fatto tutta una serie di relazioni fra le facoltà intellettuali che valgono a chiarire in modo straordinario il campo di attività dell'ingegno.

Riservandoci di sviluppare in seguito il discorso sul sistema complessivo delle attitudini intellettuali, possiamo intanto notare la funzione quasi di cerniera fra ambiti diversi che la "prudenza", «Virtù Morale trà le Intellettuali, et Intellettuale trà le Morali»<sup>35</sup>, svolge nel pensiero di Tesauro. La prudenza è infatti direttamente pertinente sia al campo dell'appetizione, della Volontà, sia a quello dell'apprensione, dell'intelletto, potendosi definire come «un'Habito Virtuoso dell'Intelletto, per regolar con certa et retta ragione le humane Attioni circa quelle cose che sono moralmente buone, ò cattive»<sup>36</sup>; in questo senso appartiene all'*Intelletto regolatore*, proponendosi principalmente come «*Scienza delle cose Agibili*». Ciononostante non si caratterizza come attitudine puramente speculativa, essendo «ordinata all'Attione», un'azione di ambito morale che perciò non riguarda come nel caso dell'arte le *fatture esterne*, ma solo gli atti interni dell'intelletto, cioè appunto la sua rettitudine morale. Altro discrimine nei confronti del mondo della scienza speculativa, la prudenza non ha innanzi a sé proposizioni universali e necessarie, ma le azioni umane «*Singolari et contingenti*», e dunque principi «molte volte problematici, et ripugnanti l'uno all'altro»<sup>37</sup>.

Vedremo in seguito come quest'aspetto problematico legato al carattere contingente dell'agire umano finisca, ancora una volta in relazione a tematiche morali, per dare una particolare coloritura alla teoria dell'argutezza, rimandando alla fine a una capacità di giudizio individuale.

Aggiungerei ancora che la sfera elettiva d'attività della prudenza è alla fine per Tesauro quella sociale e politica: «Reina delle Scienze, et

Scienza de' Regi [...] con ottime Leggi stabilisce gl'Imperi, e regge il Mondo»<sup>38</sup>. Il parallelo, sia pure per differenza, fra ingegno e prudenza, alluderà allora anche alla percezione di una prossimità di condizioni fra la sfera politica e quella “estetica”, come del resto è usuale rilevare in quella “protoestetica” che – da Castiglione a Gracián sino alle soglie del diciottesimo secolo (Thomasius, Weise) – si muove nella sfera del comportamento.

Proprio da questo complesso di condizioni deriva allora l'utilità della messa in rapporto della prudenza con l'ingegno, dal momento che anche l'ingegno si trova in una situazione in certo modo liminare, presentandosi appunto come «una meravigliosa forza dell'Intelletto»<sup>39</sup>, eppure come un'attitudine radicalmente distinta tanto da quella scientifica quanto dalla mera fattualità delle “arti”. L'ingegno, e ne avremo le maggiori conferme sistematiche più avanti, opera sul discorso, sugli strumenti di una peculiare logica, e non direttamente sulla realtà, ma a differenza di altri ambiti già inquadrati in una specifica struttura disciplinare si trova a maneggiare una materia in certo modo inafferrabile come i “calcoli dei giocolieri” di cui parla il *Cannocchiale*.

Il confronto fra l'ingegno e la prudenza costituisce allora il primo tentativo di indagare più da presso questa “materia” e di legittimarne l'assetto teorico: e in primo luogo, se è vero che «l'Ingegno è più perspicace; la Prudenza è più sensata». L'ingegno è più perspicace perché ha bisogno di investigare a fondo le *circostanze*, perché ha bisogno di conoscere le “notitie”, di disporre di un ricco inventario di “immagini degli Oggetti”, su cui verrà a esercitarsi l'attività metaforica della verosabilità; la prudenza è invece più sensata perché è in grado di «render ragione»<sup>40</sup>, perché «bilancia con maturità tutti i *Mezzi*; et di molti elegge il migliore [...] ne facilmente si risolve, ne facilmente si muta. Molto considera, tardi delibera»<sup>41</sup>. Non stupisce allora che l'ingegno sia *più veloce*, essendo suo specifico lavoro quello di istituire «con meravigliosa destrezza» nessi fra le circostanze. Ma ancora non basta dire questo, perché le operazioni proprie dell'ingegno qui tratteggiate, *annoda o divide, cresce o minuisce, deduce*, si ritrovano sostanzialmente anche nell'operare della prudenza, e sono del resto la traduzione in una terminologia un po' più specifica delle modalità operative dell'Intelletto in generale: anche il prudente «paragona una Imagine con l'altra, deduce l'una dall'altra; et dalle Immagini singolari forma Propositioni generali: et applicandole a' luoghi, a' tempi, alle Persone, opra ò non opra, come giudica più convenevole»<sup>42</sup>, con la fondamentale differenza che l'ingegno «considera le apparenze», mentre la prudenza si attiene alla verità, e proprio in questo senso «illumina l'*Intelletto* circa le cose Agibili»<sup>43</sup>.

Si potrebbe allora, rovesciando quanto inizialmente era sembrato si dovesse stabilire, parlare addirittura di un'ipertrofia della perspicacia

come carattere peculiare dell'ingegno, se è vero che la perspicacia nel suo lavoro sulle «*Circostanze* altamente nascose dentro gli Oggetti» raggiunge conclusioni «non superficiali ò comuni; ma immediate, profonde, e nuove»<sup>44</sup>, e che ora essa non sembra arrestare dinanzi ad alcun genere di vincolo la ricerca della novità – cosa che invece avveniva nel caso della scienza propriamente intesa, che «osserva Principij evidenti, et eterni»<sup>45</sup> – giungendo a spingere tale ricerca verso regioni, verso associazioni ingegnose fra le circostanze, sempre più *lontane*.

L'analisi non sarebbe tuttavia completa se non venisse proposto da Tesauro anche un confronto fra i fini delle due attitudini, e qui la distanza non potrebbe essere maggiore; mentre infatti la prudenza «hà per fine la propria utilità; quello [l'ingegno] ambisce l'ammirazione et l'applauso de' popolari»<sup>46</sup>. La prudenza infatti «considera il *vero Bene*, cioè l'Utile congiunto col Ragionevole et con la Virtù»<sup>47</sup>, mentre l'ingegno mira alla gloria, a suscitare ammirazione tramite la meraviglia.

A questo punto osserva Tesauro: «Quinci, non senza qualche ragione gli Huomini ingegnosi fur chiamati *Divini*. Peroche, sicome Iddio di quel che non è, produce quel che è: così l'ingegno, di *non Ente*, fa *Ente*»<sup>48</sup>. Per intendere correttamente il senso di questa affermazione bisogna considerare due elementi del contesto in cui essa si inserisce: anzitutto Tesauro distanzia il tema della creatività dal confronto “verità/apparenza” interponendo fra i due temi quello dell'ammirazione come fine dell'attività ingegnosa; a quel punto, libero da quell'ingombrante problema, ha modo di presentare la “creatività” dell'ingegno, in relazione ai suoi fini, come dote linguistico-metaforica e in modo ancor più specifico come capacità simbolica: «inesta una Femina sopra un Pesce; et fabrica una *Sirena* per Simbolo dell'Adulatore»<sup>49</sup>. In questo modo, depurata per così dire di ogni elemento di irrealtà, la creatività ingegnosa appare davvero come un dono divino riservato a’ *suoi più cari*. Se si segue alla lettera il testo di Tesauro, gli ingegni creativi sono chiamati divini proprio perché suscitano ammirazione e applauso, perché offrono a chi ascolta «in un Vocabulo solo, un pien teatro di meraviglie»<sup>50</sup>; una rappresentazione che, in conseguenza di tutta l'analisi sin qui svolta, potremo intendere come la messa in scena, in relazione a un dato soggetto, del proprio stesso ingegno.

Il paragone con l'intelletto divino ha dunque una doppia valenza: per un verso si tratta di trarre fuori un mondo dai più segreti recessi della propria mente, per l'altro di proporre quell'opera, la propria stessa creatività, all'*applauso de' popolari*. In questo senso risulta molto istruttiva la pagina in cui Tesauro presenta le ragioni per cui Dio stesso si esprime «con varie Imprese eroiche, et Simboli figurati»<sup>51</sup>. E in primo luogo, cosa non del tutto inattesa, troviamo questioni “gerarchiche” di puntiglio («accioche l'ingegno Divino non ceda punto all'humano»), che verranno ulteriormente confermate e precisate in seguito,

in chiave strettamente controriformistica, stabilendo anche fra i mortali un'analogia gerarchia di ingegni, e concrete istruzioni sulla lettura dei testi sacri: «Accioche l'ottusa e temeraria turba non si presuma interprete de' Divini concetti: ma solo i più felici et acuti ingegni, consapevoli de' celesti segreti, ci sappiano dalla buccia della lettera, snocciolare i misteri nascosti: et con subalternate influenze, il Nume impari da se solo, il savio dal Nume, l'idioto dal Savio». C'è anche una funzione pedagogica dell'argutezza, presentata al momento in tono minore, con un vago ricordo lucreziano: «Accioche la verità per se amara, col vario condimento di concettosi pensieri si raddolcisca».

Ma troviamo, soprattutto, una ragione stilistica che si esprime in un meccanismo tecnico psicologicamente fondato: «Accioche lo stile della Divina Maestà non senta punto del triviale: ma da nobili figure si sollievi inguisa, che la sublimità generi meraviglia, et la meraviglia veneratione».

L'ammirazione/meraviglia svolge un ruolo così elevato nel sistema di Tesauro per la semplice ragione che essa «non è Passione: perché non è Opra dell'Appetito Sensitivo, ma dell'Intelletto, et della Voluntà»<sup>52</sup>, perché dunque rientra pienamente in quella sfera degli «atti umani interni» cui sono elettivamente dedicate le analisi del *Cannocchiale*. Il riferimento alla meraviglia permette inoltre una collocazione di quel tema della novità che già si era affacciato: «La Maraviglia è un'attenta Affision della Mente à qualche nuovo et serioso Oggetto; di cui non sapendo la cagione, l'Animo sospeso, desia di saperla»<sup>53</sup>.

C'è poi fra ingegno e prudenza un'ulteriore affinità, che proprio il riferimento alla meraviglia ci permette di esplicitare, ma che peraltro non trova direttamente espressione nelle pagine del *Cannocchiale*, ed è questo chiamare in causa insieme l'intelletto e la volontà, che sono i due campi d'azione in cui si esplicano le operazioni della prudenza<sup>54</sup>, e sono i campi d'appartenenza di quegli stati dell'animo (la perplessità e ignoranza dell'intelletto, cui seguono il desiderio e il godimento della volontà<sup>55</sup>) che trovano espressione nella meraviglia. La sequenza fra questi diversi stati dell'animo avrà, come vedremo fra breve, un ruolo estremamente significativo nella genesi del *diletto* connesso con l'attività ingegnosa.

Chiude il confronto fra l'Ingegno e la prudenza una osservazione che sembra destinata a raffreddare non poco gli entusiasmi: «Per dir vero; gli amici d'Iddio dovrebbero con più caldi voti chieder Prudenza, che Ingegno: peroche la Prudenza comanda alla Fortuna; ma gli 'ngegnosi (senon se per miracolo) sono sfortunati: et dove quella conduce gli huomini alle dignità, et agli agi; questo gli 'nvia allo spedale»<sup>56</sup>. In effetti però abbiamo già visto come fra le qualità in grado di fecondare l'animo umano figurasse anche il *furore*, e di lì a poco Tesauro riterrà opportuno far riferimento anche all'«ultimo Furore [cioè]

quel de' *Matti*; iquali meglio che i sani [...] sono condizionati à fabricar nella loro fantasia metafore facete, et simboli arguti: anzi la *Pazzia* altro non è che Metafora, laqual prende una cosa per altra»<sup>57</sup>.

Per noi più interessante è però il tema dell'esercizio, e ciò non solo per la sua evidente origine retorica, ma soprattutto perché vi ritorna tematicamente il riferimento alle categorie aristoteliche, che sarà necessario organizzare, appunto a scopo d'esercizio, in un *indice categorico* che suscita in Tesauro uno dei suoi più tipici slanci lirici: «Secreto veramente secreto: nuova, et profonda, et inesausta Miniera d'infinite Metafore, di Simboli arguti, et di 'ngegnosi Concetti. Peroche [...] altro non è l'ingegno, che virtù di penetrar gli obietti altamente appiattati sotto diverse Categorie; et di riscontrarli fra loro. Laonde gratie infinite si denno al nostro Autore, primo ad aprir questa Porta secreta à tutte le Scienze; altro non essendo il Filosofare, che volar con la mente per tutte le Categorie: à ricercar le Notitie, ò sia, *Circonstanze*; per trarne Argomenti: et chi più ne comprende, meglio filosofa»<sup>58</sup>. Il riferimento alla *Retorica* aristotelica («Nam quo plura eorum quae in re sunt habebis: eo facilius demonstrabis»; Rh. II, 22, 1396b 9-10), portato in nota da Tesauro, dimostra come il “filosofare”, il “demonstrare” cui qui ci si riferisce, sia appunto l'argomentare arguto dell'ingegno, che verificando il suo soggetto alla luce delle categorie, ne trarrà una serie di “circonstanze” su cui esercitarsi. Riscoprire il peculiare valore filosofico della “dimostrazione” retorica significa per Tesauro valorizzarne il risvolto arguto: il fatto avrà implicazioni che non si esaurirebbe a definire fondamentali.

Da questi presupposti sistematici derivano infatti con tutta evidenza, in primo luogo, la caratterizzazione e la stessa articolazione della metafora proposte da Tesauro; un'articolazione in cui l'ostentata fedeltà al modello aristotelico porta, come si vedrà, a esiti in buona misura inediti e a una profonda riforma della retorica “arguta”. Tesauro si preoccupa anzitutto di determinare, come sempre con strumenti aristotelici, il tipo di conoscenza che la dimostrazione retorica e in modo specifico la *significatione ingegnosa* è in grado di arrecare<sup>59</sup>: «Niuna cosa più ingordamente appetiscono gli Huomini, che il *sapere*; ma niuna più aborriscono che l'*imparare*: talche ancor'alte et salutevoli dottrine ascoltano sbadiglianti, e trasognati: se l'acutezza et novità dello stile pungendo loro l'ingegno, non li tien desti»<sup>60</sup>. Lo stile sempre icastico di Tesauro non deve farci dimenticare che nel caso specifico questa traduzione della dottrina aristotelica vuol esser riferita a un tipo ben preciso di pubblico, qual è quello a suo tempo designato con l'espressione “i popolari”.

Le implicazioni sono comunque anche più ampie, dal momento che Tesauro eleva a carattere antropologico «una certa nausea delle

cose cotidiane» che porta alla ricerca di mezzi adatti a tener congiunte «l'utilità con la varietà; la varietà col piacere»<sup>61</sup>. Il fine delle figure retoriche sarà dunque un genere di «*insegnamento congiunto con la novità*», e da esso deriva che «*l'uditore in un tempo impari godendo, et goda imparando*»<sup>62</sup>.

Tesauro è assai attento a gestire una sapiente orchestrazione dei suoi temi, accostandosi ai suoi principali oggetti teorici con una *climax* alquanto graduale, sicché secondo una prima versione in qualche modo limitativa del concetto di “figura” «il diletto, et l'applauso degli uditori» sembrano indirizzarsi, «verso i vocabuli, che han del nuovo et pellegrino: non meno che se davant'occhi si ci presentasse un'habito strano e forestiero»<sup>63</sup>. La metafora dell'abito sembra qui particolarmente adatta a farsi interprete di una tradizionale dottrina dell'“ornato”<sup>64</sup>, e la novità sembra giacere interamente sul versante del “vocabulo”.

Sappiamo già che questa lettura sarebbe però infedele alle intenzioni di Tesauro, se non altro perché farebbe ricadere per intero il lavoro della figura in una sfera inferiore a quella dell'intelletto, e frattanto Tesauro ha appena ricordato che «non ogni parlar figurato è un'Argutia. [...] Anzi non tutte le *Significationi ingegnose* mertano ascrivarsi nella Regal Famiglia delle Argutezze: ma sol quelle che traggono alti natali dalla più illustre, et più nobil parte dell'Intelletto»<sup>65</sup>. Posta dunque tra parentesi l'analisi delle figure armoniche e patetiche, che chiamavano in causa il *senso* e l'*affetto*, Tesauro può riprendere il filo principale del discorso introducendo allo studio delle vere e proprie figure ingegnose, «nobilissimo fiore dell'Intelletto»<sup>66</sup>.

La tradizione retorica si offre a Tesauro come un cammino tutt'altro che lineare, che occorre acutamente ripensare per offrire spazi alle nuove intenzioni teoriche: così adesso il *Cannocchiale* si trova a prender posizione, operando le sue rettifiche aristoteliche, sul problema cruciale del rapporto fra *figurae verborum* e *figurae sententiarum*. Laddove infatti la retorica latina aveva inteso «sinistramente» questa distinzione come basata sull'opposizione fra il tipo di figura «che lampeggia in una parola sola, come la *Metafora*», e quella «che si spande per la Periodo», di fatto intendendole entrambe come artifici propri dell'elaborazione stilistica-verbale, Tesauro intende l'opposizione su basi strettamente conoscitive: «Figura *Lexeos*» sarà allora «quella che consiste nella collocation delle parole, come le Figure harmoniche. Overo nella vivace Forma del dire; come le Patetiche» mentre sarà «Figura *Dianoeas* [...] quella che consiste nella *Significatione ingegnosa*, come il *Translato*», mentre solo all'interno di questa fondamentale dicotomia si aprirà la considerazione della realizzazione stilistica.

Dal vocabolo alla significazione ingegnosa, e dalle “parole” agli argomenti concettuali: si apre ora la strada verso l'*Oratione Retorica et*



*Arguta*, dove l'endiadi in modo sempre più netto intende quella progressiva omogeneizzazione dei due termini, che trova il suo punto d'arrivo nella metafora, e in modo principale in quegli "argomenti metaforici" che saranno frutto della terza operazione dell'intelletto.

La particolare dinamica del discorso metaforico si rispecchia allora in una scelta piuttosto significativa da parte di Tesauro: quella di rinunciare a fornire in senso proprio una definizione onnicomprensiva del fenomeno della metafora, preferendo alla definizione una serie di qualificazioni, su cui tornerò fra breve, che valgono piuttosto ad accennare, a permettere di percepire certi rapporti, secondo un procedimento che ricorda da vicino quello scelto, ed esplicitamente teorizzato, da Gracián nella sua *Acutezza e Arte dell'Ingegno*, e che corrisponde, se non c'illudiamo, allo stesso bisogno teorico di fondo, la costruzione di un nuovo spazio disciplinare fra retorica e dialettica.

Significativo indice della distanza fra le intenzioni di Tesauro e quelle di Gracián è allora il fatto che nella fase conclusiva della riflessione teorica del *Cannocchiale aristotelico* si giunga a proporre una definizione rigorosa della più alta specie di procedimento metaforico, e che si tratti di una definizione sì estremamente peculiare, ma modellata sulla sapienza delle scuole e per mezzo di una terminologia prettamente aristotelica.

Occorre frattanto osservare che la definizione di metafora proposta da Tesauro, «parola pellegrina, velocemente significante un'obiettivo per mezzo di un'altro»<sup>67</sup>, si propone esplicitamente come definizione della sola metafora semplice, cioè di quella legata alla prima operazione dell'intelletto, e dunque – malgrado l'ampio spazio riservatole nel *Cannocchiale* – di quella teoricamente meno rilevante.

All'inizio del *Trattato della Metafora*, che occupa da solo circa un terzo del *Cannocchiale aristotelico*<sup>68</sup>, Tesauro caratterizza invece la metafora intesa in senso generale come «il più *ingegnoso* et *acuto*: il più *pellegrino* e *mirabile*: il più *gioviale* e *giovevole*: il più *facondo* et *fecundo* parto dell'humano intelletto»<sup>69</sup>.

Non si tratta appunto di una definizione, ma di una caratterizzazione che tuttavia mira a sottoporre al lettore i punti salienti che saranno oggetto della successiva analisi o la ricollegano alle questioni prima affrontate. Tesauro torna quindi a sottolineare il valore conoscitivo della metafora, che è ingegnosissima nel senso che le operazioni concettuali proprie dell'ingegno le permettono di trasportare «la mente, non men che la parola, da un Genere all'altro [...]. Et per conseguente ell'è frà le Figure la più *Acuta*: peroche l'altre, quasi grammaticalmente si formano et si fermano nella superficie del Vocabulo; ma questa riflessivamente penetra et investiga le più astruse notioni per accoppiarle: et dove quelle vestono i Concetti di parole: questa veste le parole medesime di Concetti»<sup>70</sup>. La metafora non dovrà allora solo servirsi di

vocaboli inusitati o altrimenti espressivi su un piano sensibile, ma «tanto più sarà *Acuta*, et ingegnosa; quanto men superficiali son le *notioni*, che in quella si rappresentano», il che comporta un'altra dote del pensiero metaforico, la capacità di associare nozioni «tanto Lontane, che fia mestieri di scendere molti gradi in un'attamo, per arrivarvici»<sup>71</sup>, ovvero la maggiore agilità e velocità nel collegare gradi differenti della scala delle categorie associando *circostanze* di oggetti all'apparenza inconciliabili, «trovando in cose dissimiglianti la simiglianza»<sup>72</sup>.

Per la verità, il particolare *pathos* dell'acutezza dell'ingegno consiste, per Tesauro, tanto nella capacità di stabilire analogie, nella prossimità che la mente istituisce fra oggetti distanti, quanto nel suo sottoporsi alla continua tensione di un ragionare per antitesi, se è vero che «la *Contraposizione* hà certa forza entimematica; che, nonche appaghi, anzi violenta l'intendimento»<sup>73</sup>. In base a queste considerazioni, che tuttavia necessiterebbero di ben altri approfondimenti, il pensiero di Tesauro rappresenta una pagina significativa nella nascita della moderna teoria del *sublime*, e si tratterà comunque di un sublime della mente, nascente dalla tensione del pensiero assai più che dalle doti "categoriali" della realtà<sup>74</sup>.

La novità della metafora non è direttamente novità delle cose, ma consiste nell'«ingegnoso accoppiamento» delle nozioni, «senza laqual novità, l'ingegno perde la sua gloria; et la Metafora la sua forza. [...] La sola Metafora vuol'essere da noi partorita; et non altronde [...]. Et di qui nasce la *Maraviglia*: mentre che l'animo dell'uditore, dalla novità sopraffatto; considera l'acutezza dell'ingegno rappresentante: et la inaspettata imagine dell'obietto rappresentato»<sup>75</sup>.

Fra le valenze "razionalistiche" della teoria del Tesauro conta sicuramente il fatto che entrambe le accezioni e le componenti della meraviglia entrino in gioco, e dunque non solo la perplessità e l'ignoranza dell'intelletto, il suo esser "sopraffatto" dalla novità, ma anche il *desiderio* e soprattutto il *godimento* che nasce quando si giunge a "risapere la ragione" di tale novità, stati mentali che appartengono alla Volontà<sup>76</sup>.

Un ragionamento dello stesso tipo è espresso in modo anche più icastico da un altro grande autore del Seicento italiano, di cui in queste pagine per mere ragioni di economia non sarà possibile parlare, e cioè nel *Trattato dello stile e del dialogo* di Pietro Sforza Pallavicino, che osserva: «Non già in quanto la meraviglia inchiude l'ignorar la cagione di qualche effetto che si vede: poiche in tal senso la meraviglia è imperfezione e tormento dell'intelletto [...] Ma intanto la meraviglia è scaturigine d'un sommo piacere intellettuale, in quanto è sempre congiunta col sapere ciò che prima era ignoto»<sup>77</sup>.

Nell'uno come nell'altro caso si presuppone ovviamente un meccanismo conoscitivo, che ancora dovremo indagare, per cui si passa dallo stupore dell'ignoranza al consapevole godimento della volontà.

Di fatto, se la metafora «è tanto ammirabile; altrettanto *gioviiale* et dilettevole convien che sia: peroche dalla meraviglia nasce il diletto; come da' repentini cambiamenti delle scene; et da' mai più veduti spettacoli tu sperimenti»; ciò avviene perché risponde a una disposizione umana fondamentale a suo luogo individuata da Tesauro sulla scorta di Aristotele, cioè la «cupidità delle menti humane, d'imparar cose nuove senza fatica»<sup>78</sup>. Si osservi intanto che per quel tanto che Tesauro ci lascia scorgere fin qui delle sue intenzioni, un apprendimento veloce, peculiare quanto si voglia, deve comunque aver luogo perché nasca il diletto e l'intelletto dell'ascoltatore non venga abbandonato a metà strada. Celebre l'esempio aristotelico utilizzato da Tesauro<sup>79</sup>, che si serve dell'espressione "prata amoena sunt" per esemplificare il funzionamento generale della metafora: «Con veloce tragitto osservo nella *faccia humana* le Notioni de' *prati*: e tutte le proporzioni che passano fra queste et quelle, da me altra volta non osservate. Et questo è quel veloce et facile insegnamento da cui ci nasce il diletto: parendo alla mente di chi ode, vedere in un Vocabolo solo, un pien teatro di meraviglie». L'inganno prospettico può essere il presupposto, ma non direttamente la causa del diletto. Il diletto è sistematicamente collegato con l'apprendimento: «*L'imparar cose nuove con facilità, è dilettevole all'human genio*»<sup>80</sup>. Anche questa caratterizzazione è tuttavia insufficiente se essa si limita a mostrarci piuttosto uno stato di cose che non la sua genesi, alla quale ci avviciniamo ulteriormente tramite il concetto di "proporzioni", che Tesauro introduce nell'esempio dei prati: si tratterà ovviamente del fatto che l'intelletto coglie somiglianze e dissimiglianze ponendo in rapporto oggetti all'apparenza lontani. Ancora una volta le pagine della *Filosofia Morale* ci permettono di scorgere nuove implicazioni delle proposte del *Cannocchiale*. Nell'opera più tarda, infatti, Tesauro ci mostra come la voluttà spirituale, cui il diletto dell'intelletto è riportabile, si basi sulla «numerosa corrispondenza delle Facoltà», dunque anzitutto su una proporzione interna all'anima, e consista in «una *Perfettione delle Operationi convenevoli allo Spirito*, come del discorrere, del comandare, del contemplare»<sup>81</sup>.

Ecco allora in che senso la conoscenza, "operazione convenevole" all'intelletto, genera diletto: l'intelletto è «una vuota Voragine, anzi una Divoragine, che quanto più si pasce degli *Oggetti*, tanto è più famelica: quanto più sa, tanto più desia di sapere. Perché tutti gli altri beni, si lasciano dove si prendono: ma questi soli si portano di là da Lete»<sup>82</sup>. Per questo, osserva Tesauro riprendendo ancora una volta tematiche aristoteliche<sup>83</sup>, «il diletto dell'Intelletto, non ha Meta niuna: quanto più si pasce, più s'invoglia: può l'Huomo cibarsi troppo; ma non può mai saper troppo»<sup>84</sup>. Per le esigenze conoscitive di questa "divoragine" dell'intelletto il particolare gusto dell'arguzia costituirà il pasto più adeguato.

Relativamente meno significative sono le osservazioni di Tesauro sulla dote *giovevole* della metafora, prese quasi di peso da Cicerone, e destinate a mostrare come la metafora supplisca «alla mendicizia della lingua» foggiando traslati dove mancano parole proprie; un tema che grossomodo in quegli anni conduceva il Leibniz tedesco degli *Unvorgreifliche Gedanken*<sup>85</sup> a risultati di ben diversa pregnanza.

Accenniamo poi solo di sfuggita alla questione del decoro<sup>86</sup>. Si tratta di un problema di una certa rilevanza, sia per le dirette implicazioni stilistiche e per le questioni di poetica dei generi che vi sono connesse, sia perché vi sono in gioco i limiti dell'allontanamento dal normale "ordine categoriale" concesso all'ingegno nel suo lavoro sulle somiglianze e dissimiglianze e dunque nell'associazione fra circostanze di oggetti diversi.

Vale forse ancora la pena di osservare che il tema del decoro andrà incontro a una significativa ripresa nella più tarda *Filosofia Morale*, all'interno di quelle non poche pagine, cui ancora torneremo, che in quella sede Tesauro dedicherà in modo specifico alla virtù morale della "facetudine". Tesauro si proporrà di mostrare «in qual modo operi il Faceto»<sup>87</sup> per distinguersi dal villano o dal buffone, e dunque prescriverà anzitutto di «serbar le Leggi del Decoro della Civil Conversatione», rafforzando così ulteriormente quella convergenza d'interessi fra sfera morale e sfera dell'ingegno che il parallelo con l'opera della prudenza già ci aveva suggerito. In ultima analisi, tuttavia, non si tratta di materia in cui i confini fra il lecito e l'illecito possano esser regolati per decreto, né si può «metter legge agl'Ingegneri ò provocati, ò passionati». Si affaccia così, nella tarda riflessione del Tesauro, il problema della peculiare natura del gusto: «Altra legge adunque non hà la Virtù della Facetudine, fuorchè il Giudicio di colui che la possiede». E qui, evidentemente, non si intende più il giudizio nella sua accezione logica di "seconda operazione dell'intelletto".

Se tutto quanto precede ha reso superflua ogni dimostrazione della *facondia* connessa con la metafora, la sua *fecondità*, ultima fra le doti della metafora elencate dal Tesauro, comporta invece che ella sia «gran Madre di ogni *Argutezza*»<sup>88</sup>, capace di generare argutezze tanto con la prima operazione dell'intelletto, e avremo le otto specie di metafora semplice; quanto con la seconda, e avremo la proposizione metaforica e innanzitutto l'allegoria come metafora continuata; quanto infine con la terza, dando luogo al vero e proprio ragionamento metaforico, l'«*Argomento metaforico*, ilqual'è la vera, et nobilissima *Argutia*»<sup>89</sup>.

Accostiamoci adesso, solo per quel tanto che potrà servirci per mettere in luce ulteriormente i nostri temi, alla complessa casistica proposta da Tesauro per le otto specie di metafora semplice. Tesauro pro-

pone due diversi tipi di approccio alla sua classificazione: dal momento che l'essenza della metafora è di tipo conoscitivo («farti conoscere un'Obietto con facilità»<sup>90</sup>), si daranno infatti due tipi di rapporto in grado di determinare questo facile insegnamento, e cioè uno assoluto, in relazione alla grandezza o alla chiarezza dell'oggetto in questione; oppure uno relativo, comparativo, che contempla tre possibilità, a seconda che si giunga alla data conoscenza attraverso la rappresentazione di «alcuna cosa Simile, ò Contraria, ò Congiunta»<sup>91</sup>. Per il modo assoluto si daranno quindi le metafore d'iperbole e d'ipotiposi, mentre in relazione al modo comparativo si dovrà ulteriormente distinguere fra un rapporto in qualche modo diretto e uno indiretto, e dunque fra una somiglianza degli oggetti e una che risiede solo nel nome (l'equivoco), fra un'opposizione degli oggetti e una che ha luogo solo nell'opinione (la *deception*), e infine fra una congiunzione "piana" (l'attribuzione) e una che «richiede profonda *riflession dell'Intelletto*»<sup>92</sup> (il laconismo).

Quella così proposta è la «distinta et ordinata *distribution delle Parti*»<sup>93</sup> in cui Tesauro ritiene di poter scorgere l'esito necessario del proprio lavoro critico sul concetto di metafora semplice. Su questo tipo d'articolazione prevale tuttavia un altro criterio, anch'esso di tipo conoscitivo, anch'esso rappresentante una progressiva ascensione dal più semplice al più complesso, ma diversamente organizzato, e tratto, quantomeno nelle intenzioni, dalla lettera del "divino Aristotele".

Si potrà in primo luogo conoscere un oggetto per via di somiglianza, e si tratterà di una somiglianza univoca nel caso in cui s'istituisca una relazione fra specie diverse all'interno dello stesso genere (la tazza "scudo di Bacco" perché tazza e scudo rientrano nello stesso genere di «*cosa ritonda*»<sup>94</sup>), o di somiglianza di proporzione quando invece il collegamento fra specie avvenga in modo indiretto, per il tramite di generi intermedi (fra la giovinezza e la primavera c'è proporzione nel genere analogo della «*duration di tempo*»<sup>95</sup> tramite i generi intermedi «*età humana*» e «*stagion dell'Anno*»).

C'è poi la possibilità di effettuare un passaggio dalla specie al genere o dal genere alla specie, istituendo un rapporto che non sarà più fondato sulla somiglianza, ma sull'unità<sup>96</sup>. Da questi due tipi di metafora derivano nell'essenziale, secondo Tesauro, tutti gli altri<sup>97</sup>, in una scala di allontanamento in cui figurano questa volta come due gradi estremi le metafore di opposizione e di decezione.

Ci interessano qui perché danno luogo, già a questo livello di base dell'operatività dell'intelletto, a forme di ragionamento apparente assai caratteristiche: nel caso dell'opposizione la «*proportionata collocaction delle parole*»<sup>98</sup>, artificio proprio delle figure armoniche, dà un'apparenza di entimema facendo risaltare gli opposti tramite il confronto. La decezione, dal canto suo, sarà «*figura veramente cavillosa, ma piacevolissima [...]* la cui virtù consiste nel sorprendere la tua opinio-

ne»<sup>99</sup>; induce infatti la mente dell'ascoltatore a formarsi un dato concetto, che viene poi smentito dalla conclusione inattesa.

Detto ciò, la lettura dei diversi tipi di metafora procederà ogni volta sulla base del «Metodo delle Categorie»<sup>100</sup>.

Possiamo ora, in relazione ai nostri fini, passar sotto silenzio la trattazione specifica delle metafore semplici e di quelle relative al secondo grado, concentrandoci solo sulla terza operazione dell'intelletto, quella che nel campo della logica dà luogo al sillogismo, e in quello della retorica all'entimema.

## 2 La verità è di due specie

Giunti all'argomentazione, terza operazione e «ultimo sforzo dell'intelletto»<sup>101</sup>, siamo pervenuti al livello che è per eccellenza proprio della scienza<sup>102</sup>, ma qui, ancora, converrà rifarsi in modo più analitico alle pagine della *Filosofia Morale*, che ci offrono un quadro estremamente articolato del concetto di scienza e di verità cui Tesauro fa riferimento. Tesauro presenta una «*Genealogia delle Virtù intellettuali*»<sup>103</sup> in cui compaiono anzitutto due “sommi generi” rappresentati dalle virtù speculative e da quelle pratiche; fra le prime, insieme all'abito dell'intelletto che si occupa della conoscenza dei primi principi universali e alla sapienza che si occupa delle «cose *Sublimissime e Divine*» troviamo la scienza, che perfeziona l'intelletto circa le conclusioni speculative. Completano il quadro, sul versante delle virtù pratiche, l'arte, che si occupa delle «*Fatture esteriori*», e la prudenza che perfeziona l'intelletto pratico in rapporto alle azioni umane. Seguono due “semivirtù”, che sono l'opinione e la *sospettione*, che riguardano il mondo della congettura, nel campo dell'universale e del particolare e dunque gravitano, rispettivamente, nell'ambito dell'intelletto speculativo e di quello pratico.

Ci riguarda particolarmente la divisione, anch'essa, come tutto lo schema, di evidente derivazione aristotelica, fra arti e scienze<sup>104</sup>: le prime sono relative alle «fatture esterne, materiali, e sensibili», mentre le seconde «sono operazioni dell'Intelletto, Spirituali, et interne». Ciò detto Tesauro vede le arti e le scienze separate da un vero abisso: «La minima delle Scienze, è più nobile che la più nobile delle Arti, [...] la *Grammatica*, infima delle Scienze è più nobile della *Pittura*, suprema delle Arti: perche quella è Sermonale, et questa fattiva: quella regola un'Attione Humana, questa un'Opera Esterna».

Le scienze, a loro volta, sono divise in due gruppi, le speculative e le pratiche; le speculative «non riguardano altro fine che la *cognitione del Vero*», e sono a loro volta distinte in scienze fisiche, che «contemplano le cose *Materiali* sottoposte alla *Mutatione*», scienze matematiche, che riguardano la quantità astratta, scienze miste di fisica e

matematica, come la geografia, e finalmente, «più sublime di tutte», la metafisica, distinta in metafisica naturale e teologia.

Fra le scienze pratiche, invece, «alcune regolano gli Atti interni appartenenti alla Volontà: et son le scienze *Morali*. Altre regolano gli Atti interni dell'Intelletto in ordine al Discorso; et queste sono le *Sermonali*». Cade dunque la distinzione zabarelliana fra logica e arti sermocinali. I due gruppi anzi si fondono insieme registrando un'ulteriore estensione e parallelismi ancor più nettamente profilati: vediamo infatti che per Tesauro le scienze "sermonali" non sono che due, e cioè la dialettica, che riguarda gli argomenti oggetto di possibile disputa, e la retorica «che trova ragioni circa le cose Persuasibili». Alla retorica poi si riportano altre tre *facoltà*, e cioè «la *Historia*, che narra il Vero, la *Poesia*, che narrando imita il Vero, et la *Grammatica* che insegna a parlare correttamente». Un passaggio sicuramente rilevante è questa riorganizzazione interna delle scienze del discorso: la poesia viene infatti subordinata totalmente alla retorica in quanto coordinata allo stesso fine, che è l'argomentazione persuasiva.

Se teniamo presente il modello di Zabarella, l'aristotelismo del Tesauro, certo assai meno sottile e piuttosto riportabile a quella "scolastica eclettica" di cui parla Risse nella sua *Logik der Neuzeit*<sup>105</sup>, presenta un quadro della scienza sensibilmente diverso. Tesauro, è uno dei dati più evidenti, include senz'altro nella "filosofia razionale" la storia e la grammatica, mostrando così i suoi legami con quella tradizione "rinascimentale" (Varchi, Speroni, in modo peculiare persino Campanella) da cui viceversa Zabarella (allievo di Bernardino Tomitano, a sua volta allievo proprio dello Speroni) si era decisamente allontanato.

Tesauro riporta senz'altro all'abito della scienza, con l'ulteriore precisazione che si tratterebbe di scienze pratiche, tutto l'ambito del *discorso*, e non segue affatto quella tradizione greca e ora zabarelliana che attribuiva una funzione strumentale alla logica, anzi manca addirittura il termine di "logica", e dunque il genere di connessioni che quel termine rende possibili. Eppure una concezione per certi versi affine al riconoscimento di un carattere strumentale è implicita in tutto il ragionamento del Tesauro sulle scienze del discorso, in quanto appunto regolanti "atti interni dell'intelletto". Non a caso, Tesauro distingue ulteriormente fra scienza libera e scienza liberale: la prima è quella «che sol per se stessa è desiderabile; come la Contemplativa», la scienza liberale, invece, definita tale in quanto degna di persona libera (e in questo coincidente secondo Tesauro con la vecchia definizione di "arte liberale"), può non essere libera, «onde la Dialettica, che serve alle Speculative per ben discorrere; è Liberal, ma non Libera»: cioè ha funzione strumentale, nel momento stesso in cui regola gli atti interni dell'intelletto piuttosto che "cose", realtà del mondo esterno, sia esso materiale o spirituale.

Ma il confronto fra queste due varianti, in vero per il resto così lontane, di quel grande continente che è l'aristotelismo post-rinascimentale<sup>106</sup> ci permette in primo luogo di registrare un *progressivo*<sup>107</sup> spostamento d'ambito di estrema rilevanza: la retorica e la poetica, da "strumenti (logici) dell'agire", quali erano per Zabarella, divengono "scienze" che regolano gli atti interni dell'intelletto in ordine al discorso. Un orientamento all'agire, tramite il fine persuasivo della retorica, rimane ovviamente inteso; emerge in primo piano, tuttavia, lo spostamento d'accento prodotto da un inquadramento complessivo che tende a inserire nettamente la retorica – psicologizzandola fortemente – all'interno dello studio degli atteggiamenti conoscitivi umani. La sottolineatura del fine persuasivo della retorica "arguta" oggetto del *Canonicale aristotelico* ha luogo proprio mettendone in evidenza l'indirizzo prevalentemente conoscitivo (l'alquanto peculiare «*insegnamento congiunto con la novità*»<sup>108</sup>) e gli elementi di mediazione intellettuale per cui tramite la persuasione viene operata.

Il riferimento all'agire vale semmai in primo luogo come studio delle *azioni humane*, cioè appunto del *modo* in cui si usa la propria dotazione intellettuale, e in questo senso ci si è già rivelato decisivo il raffronto che Tesauro ha operato fra l'ingegno e la prudenza, raffronto che possiamo adesso arricchire di un altro tassello ricordando come la *Filosofia Morale*<sup>109</sup> distinguesse fra la «cognitione del Vero» alla quale «si fermano» le scienze speculative, la «*Rettitudine Intellettuale*» cui mirano le scienze pratiche (e dunque, a fianco della dialettica, anche la retorica e la poetica) e quella «*Morale*» cui mira la prudenza.

Tornando ancora al quadro delle scienze presentatoci dalla *Filosofia Morale*, noteremo infatti come tutto il gruppo delle scienze del discorso, appartenendo alla classe delle scienze pratiche, rimanga distinto dalla scienza speculativa, che sola tende al Vero: «Non è vera Scienza il conoscere gli Oggetti per via di *Ragioni probabili, ò persuasibili*, come le Dialettiche et le Retoriche: perche, come infinite pietre vulgari non fanno un Diamante: così infiniti argomenti Opinativi, non fanno un' *Argomento Dimostrativo*»<sup>110</sup>.

Il predominio della scienza speculativa, sin qui argomentato, deve però fare i conti per Tesauro con la fondamentale destinazione morale dell'uomo, che del resto è l'obiettivo cui si rivolge la *Filosofia Morale*: «Sono dunque sommamente Lodevoli le *Scienze Contemplatrici*: ma non sono veramente Honorevoli, senon inquanto servono alle Virtù Morali; ò con lor si congiungono»<sup>111</sup>; a questo tipo d'intenzione corrisponde un ripensamento dei criteri di verità. Tesauro distingue infatti fra una verità speculativa e una verità pratica: «la Verità è di due Specie [...]. La Speculativa è una conformità della Cognitione all'Oggetto Intelligibile: et questa non è infallibile, se l'Oggetto non è infallibile: come nelle Scienze [cioè in quelle speculative]. Ma la verità pratica,



è una conformità della Regola all'Oggetto Operabile; et questa è per se certa, se la Operatione non è impedita»<sup>112</sup>. Pur nella differenza esistente dunque fra le scienze, basate su principî universali e necessari, e l'agire morale, i cui principî sono particolari e contingenti, è possibile allora porre un parallelo fra le due attività della mente umana, e quindi fra l'abito della scienza e quello della prudenza: «Siccome dunque il ben filosofare consiste nel sapere da' Principij Specolativi et eterni formar Sillogismi scientifici: così il ben consultare, consiste nel saper formare da' Principij della Prudenza *Sillogismi Operativi*»<sup>113</sup>. L'applicazione di queste considerazioni al campo retorico implicherebbe poi il passaggio dall'ambito della prudenza a quello dell'ingegno. Possiamo ora cogliere le ulteriori e più significative implicazioni di quel confronto fra l'ingegno e la prudenza che Tesauo, come si ricorderà, aveva posto quasi al principio del *Cannocchiale Aristotelico*.

Finalmente dunque la retorica troverà la propria verità nella conformità fra le proprie regole interne e l'efficacia della persuasione sull'agire umano. Disposti sulla scacchiera tutti i pezzi con cui si gioca la partita dell'argomentazione arguta, si tratta di vedere come Tesauo interpreti le regole del discorso retorico.

Un dato interpretativo generale è frattanto, crediamo, venuto in luce: il criterio di lettura tradizionale che vorrebbe vedere nel Barocco, e in specie nel *Cannocchiale aristotelico*, la teorizzazione di un'arte dell'inganno, come esemplarmente delineata da Buck nella sua presentazione del *Cannocchiale* («in nessun caso la poesia media conoscenze o rivela verità; il suo unico fine è piuttosto quello di allineare immagini efficaci e di mediare le corrispondenti impressioni»<sup>114</sup>) deve essere assolutamente rovesciato.

Si tratterà, piuttosto, di mostrare che genere d'operazione sia proprio dell'"humano intelletto" in quella "maravigliosa" condizione che è l'ingegno, in cui esso più si mostra fecondo<sup>115</sup>.

Nel quadro di tale privilegiata condizione della mente, «perfettissima, et sopra tutte l'altre ingegnossissima sarà quella [argutezza] che si fabrica dalla *terza operatione dell'Intelletto*»<sup>116</sup>. Anzi, ribaltando la fantasiosa etimologia di Isidoro che era già stata oggetto di critica nelle prime pagine dell'opera, non è l'argomento a essere «*quasi Argute inventum*»<sup>117</sup>, perché al contrario «questa sola merta il nome di *Argutia*, che nasce dall'*Argomento*: proprio parto di quella terza facultà della humana mente»<sup>118</sup>. L'arguzia è dunque un ragionamento; in più, verrebbe da dire, è per eccellenza un parto dell'intelletto, che in questo senso è alla lettera "fecondo".

«Et qui ti conduco io ad una sublime, ma piacevole et curiosa Teorica; nelle Retoriche Scuole non ancor posta al chiaro; senon per quel raggio che l'Autor nostro in pochi detti ne fè balenare; col nominar-

ci un' *Entimema urbano*, ò una *Urbanità entimematica*»<sup>119</sup>: Tesauro è cosciente della novità della sua proposta, e ritiene opportuno rimarcarla ancora una volta, dopo quanto già detto al principio dell'opera e con parole non a caso simili a quelle con cui in seguito accennerà alla «*sovraceleste Dialettica, sconosciuta alle mondane Scuole*»<sup>120</sup> di cui Dio farebbe uso nei testi sacri. Con una limpidezza che fa del *Cannocchiale aristotelico* il più importante trattato del Concettismo italiano, Tesauro ha individuato almeno due oggetti teorici radicalmente nuovi nelle loro implicazioni, l'ingegno e l'arguzia, e di questi ha fatto i principali contenuti veicolati dall'antica "scienza della persuasione". Un terzo tema attraversa poi le argomentazioni del *Cannocchiale*, pur senza acquistare fino alla fine un rilievo autonomo, e cioè il carattere direi "virginale" del parto con cui l'ingegno dà vita all'arguzia. Si tratta però di un tema che potremo meglio mettere a fuoco nel seguito dell'indagine. Frattanto, è per noi importante sottolineare come la novità più volte asserita consista nel ridisegnare gli ambiti di competenza della retorica e i suoi rapporti con la logica, dando così vita a una nuova "Teorica" che non pretende di essere coestensiva con la retorica tradizionale, eppure in certo modo, vedremo, di essa si nutre sin quasi al punto di soppiantarla.

Tesauro riprende il concetto di entimema, anch'esso già introdotto nelle prime pagine dell'opera, quando aveva definito entimemi i «*Concetti partoriti dalla Mente, et dall'Ingegno*. Nome, che sebene ampiamente si estenda à quella parte sostanziale della Rettorica, che provando la Tesi con tre Propositioni, ritiensene una nella tacita mente: nonpertanto più strettamente significa un' *Argomento cavilloso e succinto*, che motteggiando alcune parole, serba il Concetto nella mente altamente nascoso; et mostra più ingegno, che sodezza»<sup>121</sup>. Più oltre, nella stessa pagina, Tesauro ricorda come Cicerone definisse *argutezze* «*li Motti Entimematici et faceti*, più che gli argomenti sodi et reali». Viene qui da chiedersi, ma vedremo quanto profondamente la questione influisca su tutta la teoria dell'argomentazione metaforica, che differenza passi, secondo Tesauro, fra entimema ed entimema apparente, e se quindi in sostanza si dia o meno per l'autore del *Cannocchiale* un entimema che non sia apparente.

Tesauro distingue fra un'accezione ampia di entimema, che tradizionalmente sarebbe quella di "sillogismo difettivo" che mantiene "en thumó" una delle premesse, ed una più ristretta e più pertinente, già pienamente inserita nel circuito dell'ingegno e dell'arguzia, se è vero che si chiamano «*Cavillationes gli Motti 'ngegnosi et Arguti*»<sup>122</sup>. Ebbene, può essere più "soda e reale" l'accezione ampia di quella ristretta di entimema?

Ancor più interessante in questa descrizione altamente metaforica è però il destino del concetto partorito dall'ingegno; esso infatti viene

sì partorito, ma resta “altamente nascoso” nella mente, e in tal modo ciò che si mostra è sempre appunto l’ingegno. L’ingegno piuttosto che la sodezza.

C’è dunque un contenuto conoscitivo, ma rientra nella sua singolare natura il fatto di non mostrare sodezza e realtà quanto piuttosto la propria stessa genesi intellettuale, e insomma di esser piuttosto “faceto” che “sodo”.

Il termine “facetia”, in effetti, non gioca nel *Cannocchiale* un ruolo particolarmente significativo, ed appare, più che altro, come uno dei possibili sinonimi di “arguzia”, “detto” e simili. Conviene tuttavia richiamarlo per ricordare che negli ultimi sviluppi del pensiero di Tesauro, nella *Filosofia Morale*, tutto intero il mondo delle argutezze, con esplicito riferimento alle teorie esposte nel *Cannocchiale*, verrà riletto nel quadro di una discussione della virtù morale della *facetudine*<sup>123</sup>. Il tema è quello, destinato a incontrare nel secolo successivo infinite variazioni da Dubos a Schiller, della contrapposizione fra la serietà della scienza e il carattere giocoso<sup>124</sup> della ricreazione ingegnosa: «Nel serio investigamento della Verità nascosta nel profondo delle Scienze; la Mente umana [diviene] malinconosa e solinga; molto consuma del corporal vigore: ne potrebbe lungamente durare, se talvolta col *Riso*, et con le *Facete gioivialità*, non prendesse confabulando alcun civile recreamento». Ancora una volta Tesauro crea come si vede una cornice “antropologica” per il suo discorso, non priva questa volta di implicazioni fisiologiche che verranno valorizzate in linea con l’antica dottrina dei temperamenti (alle facezie si accordano «complexione temperata di sanguigno e malinconico: aspetto misto di grave et gioviale: occhi più tosto lieti che mesti; ma non ridenti»), e si riporta all’ambito della civile conversazione<sup>125</sup>, in questo senso intendendo la *facetudine* come abito morale. Fine della *facetudine* è «l’honesta letitia che restaura l’animo lasso dalle serie occupationi».

Non si tratta però di una “domenica della vita”: in accordo del resto con le considerazioni antropologiche e con la funzione fisiologica del riso e del rilassamento cui si è accennato, Tesauro vede nella facezia un genere particolare di attività in cui lo spirito trae piacere dal proprio stesso operare: «La *Facetia* è il riposo dell’Animo; ma non riposo otioso, ne spensierato: perche l’Intelletto è facultà spirituale; et lo spirito, se non è legato dal sonno, tant’opera quanto vive, perche la sua vita è operare. Anzi, se ne’ Motti seriosi è più di sodezza; ne’ Motti faceti è più di acutezza: in quegli è più di giudizio; in questi è più d’ingegno; peroche quelli nascono dalla Verità delle cose; questi si partoriscono dalla fecondità dell’Intelletto; ilqual riconoscendoli per propri parti, maggiormente ne gode; et nella stessa Operatione trova il riposo»<sup>126</sup>.

Ancora una volta, si noti, abbiamo due aspetti, uno comunicativo

e sociale, l'altro in certo modo interno alle dinamiche dell'anima; aspetti certo non inconciliabili, e tuttavia distinti: «Sono adunque salutevoli le *Facetie* alla conservazione dell'Individuo: ma più alla conversazione con gli altri»<sup>127</sup>. Fra i due corni della questione si muove anche la trattazione degli argomenti metaforici nel *Cannocchiale aristotelico*.

Per la verità, resta comunque iscritto già nell'ispirazione aristotelica del *Cannocchiale* il primato della "conversazione", se è vero che la trattazione aristotelica delle argutezze da cui Tesauro prende le mosse si intitola alle «*Asteia*: cioè, *Urbanitates*»<sup>128</sup>, e che lo stesso termine ritorna sia nelle pagine sugli argomenti metaforici sia nella conclusiva *Filosofia Morale*: «Con ragione le facetie dal nostro Filosofo son chiamate *Urbanità*, cioè Civiltà: perche non nascono nel suolo incolto de' selvaggi e rusticani cervelli; ma nelle menti cittadinesche, lequali, ò per costume, ò per arte, sian divenute ingegnose»<sup>129</sup>.

Dopo aver presentato alcuni esempi di ragionamenti arguti (per tutti, basta citare la famosa argutezza di Cicerone contro Verre: «*Alii negabant mirandum esse, Ius tam nequam esse Verrinum*»<sup>130</sup>; ci serviremo ancora di questo esempio), Tesauro propone un primo ripensamento della definizione "aristotelica": da *entimemi urbani* si passa ad «*argomenti urbanamente fallaci*»<sup>131</sup>, dove, ai nostri fini, noteremo soprattutto la ritraduzione, altamente sintomatica, di "entimema" in "argomento fallace".

A questo punto Tesauro effettua la mossa decisiva, che viene inizialmente proposta, con grande sapienza retorica, come qualcosa di ovvio: «*Et principalmente ben mi consentirai tu, non ogni Argomento benchè ingenuo essere Arguto*»<sup>132</sup>. Il teorema di Euclide o un'argomentazione di meteorologia, a esempio, sono senz'altro speculazioni ingegnose, belle e dotte, «*ma tu non l'annoveraresti fra quelle Risposte Argute*»<sup>133</sup>, nemmeno – *Ipse dixit* – se espresse col metro poetico. Tesauro passa qui inavvertitamente da un concetto ristretto di "ingegno", quello sinora seguito e analizzato, strettamente coordinato alle argutezze, a un concetto ampio, sostanzialmente coestensivo con "intelletto". In tal modo tuttavia, piuttosto che cercare di estorcere un nuovo successo in modo indebito, Tesauro sta piuttosto rilanciando il gioco, e cercando di intendere ancor meglio l'ingegno "in senso stretto" come una modalità dell'intelletto in generale. E questo è coerente con le premesse sinora espresse.

Cosa distingue dunque una "ingegnosa speculation Matematica" da una "risposta arguta"? Nel primo caso, osserva Tesauro, «*la Ragione per se medesima, senz'alcun fingimento dell'Intelletto, è cosa vera, et concludente*»<sup>134</sup>: altrimenti espresso, l'intelletto non fa che ritrovare nella realtà ciò che vi è di già, trova nell'ordine categoriale ciò che vi corrisponde nelle *circostanze* date. Non così opera l'argutezza: «*Egli è dunque necessario che l'Argomento Arguto, habbia sua forza per for-*

za d'ingegno: cioè per alcun *Fingimento cavilloso*: onde veramente si chiami *Concetto nostro*»<sup>135</sup>.

Ecco tornare in campo l'ingegno, arricchito tuttavia in modo difficilmente trascurabile di significato filosofico dal veloce scambio prima proposto: ora l'ingegno è pienamente il carattere proprio dell'intelletto umano, ciò per cui esso si distingue dalla semplice resa degli ordini della realtà: l'argomento arguto è *concetto nostro*, la sua forza è "forza d'ingegno". In questo senso si era azzardata l'idea di una "partenogenesi" dell'ingegno, e nella stessa direzione mi sembrano svilupparsi quelle considerazioni della *Filosofia Morale* sulla differenza essenziale fra i "motti seriosi", che «nascono dalla Verità delle cose» e quelli "faceti", che «si partoriscono dalla fecondità dell'Intelletto», che in tal modo «maggiormente ne gode», e così favoriscono la «conservatione dell'Individuo»<sup>136</sup>.

Ma cosa si trova nell'ingegno dell'individuo che non sia nell'ordine delle categorie e nelle circostanze proprie della realtà? Sembra quasi di leggere una versione "mondanizzata"<sup>137</sup>, o meglio ancora "emanicipata", di Sant'Agostino: «Che cosa sono io per me senza di te, se non guida al precipizio?»<sup>138</sup>. Quale spazio ontologico e quale verità rimane a chi si allontana da quella «Verità per cui son vere tutte le cose»<sup>139</sup>, in cui, con San Paolo<sup>140</sup>, «vivimus, movemur et sumus»?

L'arguzia è *concetto nostro* perché contiene un "fingimento dell'intelletto", un "fingimento cavilloso". L'arguzia è dunque in senso tecnico un paralogismo, tutte le arguzie risulteranno «fondate in alcun de' *Topici fallaci*, cha dall'Autor nostro s'intitolarono, *Apparentium Enthymematum loci*; Peroche ad udirle sorprendono l'Intelletto, parendo concludenti di primo incontro; ma esaminate, si risolvono in una *vana Fallacia*: come le mele del Mar Negro, di veduta son belle, et colorite: ma se le mordi, ti lasciano le fauci piene di cenere et di fumo»<sup>141</sup>. Cenere e fumo che forse giustificheranno il nostro accostamento alla riflessione di Sant'Agostino sul peccato.

Tesaurus passa dunque in rassegna nuovamente gli esempi a suo tempo proposti, mostrando come vi si annidino argomentazioni fallaci (nel nostro caso, il significato equivoco di "Ius", "legge" o "brodo"; e di "Verrinum", "di Verre" oppure "di porco"). «Talche io conchiudo, l'unica loda delle Argutezze, consistere nel saper ben mentire»<sup>142</sup>, e a ragione questa gloria è attribuita da Aristotele a Omero, e a ragione le muse di Esiodo dicono «*Scimus Mendacia dicere multum verisimilia*». Vale anche la controprova, ché se infatti si toglie ciò che vi è di falso nelle argutezze, «quanto vi aggiungerai di sodezza, et di verità; altrettanto lor torrai di bellezza et di piacere: divellendone la radice dell'Argutezza». Come ancora avremo modo di verificare fra breve, a prevalere è senz'altro l'ideale della "conversazione", della socialità, e si tratta, come hanno messo in rilievo tutti i più avvertiti interpreti, di una

socialità ancora ampiamente interna ai giochi della corte e ai suoi rapporti di potere; significativo dunque che a fianco di una più generica “piacevolezza” entrino in gioco i termini “bellezza” e “piacere”, in quanto doni che l’argutezza, con ciò che vi è di falso in essa, ha da offrire in cambio della sodezza e della verità.

Torna allora a riproporsi la nostra questione: c’è ancora, nella retorica del *Cannochiale*, uno spazio differente da quello “arguto” dell’entimema apparente, che certo svolge un ruolo nella *Retorica* di Aristotele, ma un ruolo assolutamente secondario, quello principale essendo piuttosto occupato dall’entimema “legittimo”? Altro è, insomma, dimostrare correttamente sulla base di premesse non “scientificamente esatte” ma comunque condivise (gli *endoxa*, l’ambito del “verosimile” retorico), altro è costruire una dimostrazione solo apparente, un ragionamento intrinsecamente fallace.

Tesauro non affronta adesso la questione<sup>143</sup> e procede piuttosto per la sua strada, ma la questione sembra davvero esser già stata risolta alla radice, in rapporto all’ottica del *Cannochiale aristotelico*, se si considera la soluzione scelta al nuovo e decisivo problema che viene proposto: sulla base di quanto visto, per ammissione dello stesso Tesauro sembrerebbe infatti che «tutte le Sofistiche Fallacie de’ Dialettici» siano in ultima analisi *ipso facto* «Motti Arguti»<sup>144</sup>. Ma ascoltiamo la risposta, di rilevanza davvero epocale, escogitata da Tesauro contro questa obiezione.

«Difficoltà sostanziale, et vasta; ma dall’Oracol nostro dispedita in due parole; *Enthymema urbanum*. Egli è vero, che per ben’intenderle, si converrebbe svolgere gli più arcani misteri di tutta l’Arte Retorica: avviluppati anche hoggi fra molte intricatissime quistioni: principalmente, *Qual differenza passi fra la Dialettica, et la Retorica*: Sorelle (come motteggia il nostro Autore) nate à un parto: e tanto simili di fattezze, che molti insegnanti le prendono in iscambio. Ma per dartene qua in isfuggendo un brieve saggio dall’Oracolo stesso: dicoti che la *Cavillatione Urbana*, è differente dalla *Cavillatione Dialettica*, nella *Materia*; nel *Fine*; nella *Forma accidentale*; et nella *Forma essenziale*».

Ritorna ancora, e siamo andati avanti di non più di sei pagine, l’atmosfera quasi iniziatica determinata dal tema della “nuova” Teorica: gli arcani misteri tuttora custoditi nel cuore disciplinare della retorica, nel suo rapporto di “antistrofia” con la sorella dialettica, contengono la chiave d’accesso al nuovo assetto scientifico ricercato. Qui, più che mai, bisogna tener presenti i presupposti ermeneutici di Tesauro, l’emulazione “creativa” da questi intesa nei confronti dello stesso Aristotele: si trae da Aristotele, ma infine per creare un impianto scientifico inedito.

L’entimema urbano non potrà che essere “cavillatione”, “fingimento dell’intelletto”, ma appunto cavillatione urbana, di ambito retorico,

contrapposta alla cavillazione dialettica, quale che sia poi il destino di una retorica non inserita nel circuito dell'argutezza: ma anche su questo, in verità, Tesauro si è già espresso con chiarezza in apertura del suo capolavoro, dicendo che l'argutezza è «lume dell'Oratoria» e che non c'è «si robusta forza di Rettorico Entimema; che senza questi acumi, non paia rintuzzata et imbelle»<sup>145</sup>.

Prima di procedere oltre occorre osservare che Tesauro, che non utilizza il concetto più ampio di "logica", che possa esser ripartito in sofistica, dialettica e apodittica come faceva Zabarella, riporta qui implicitamente all'interno della dialettica la sofistica in quanto arte ingannevole ("le Sofistiche Fallacie de' Dialettici"), contrapponendo questa accezione più ampia di dialettica alla retorica. Il problema, così riformulato, suona dunque: la sofistica è lecita al dialettico solo "ad fugam" (Zabarella), deve essere conosciuta solo per evitarne le insidie; come stanno le cose con l'argutezza? Chiaro che una completa assimilazione dell'argutezza alla sofistica renderebbe il *Cannocchiale aristotelico* un vero e proprio *Kriminalkodex*<sup>146</sup> dell'uso dell'intelletto, e questo non rientra affatto nelle intenzioni di Tesauro.

E infatti, come conseguenza della più generale differenza esistente fra dialettica e retorica all'interno di un rapporto che pur resta nel complesso non indagato, cavillazione urbana e cavillazione dialettica differiscono per materia, fine, forma accidentale e forma essenziale. Materia della dialettica sono «le cose scolasticamente disputabili fra gli 'nvestigatori del vero»<sup>147</sup>, mentre la retorica, e quindi la cavillazione retorica, riguarda «le cose Civili inquanto sian moralmente persuasibili»<sup>148</sup>, a loro volta distinte nei tre generi della retorica epidittica, giudiziaria e deliberativa.

Altrettanto differente sarà allora il fine dei due tipi di "cavillazione", che nel campo della dialettica condurrà a «corromper quasi prestigiosamente l'intendimento de' Disputanti con la falsità»<sup>149</sup>, mentre nel caso della retorica, che riguarda la persuasione, il fine sarà quello di «rallegrar l'animo degli Uditori con la piacevolezza, senza ingombro del vero». Quanto lontano da ogni mero svago sia questo fine lo testimoniano le pagine della *Filosofia Morale* sulla *facetudine*, prima citate.

Da qui una differenza che investe nel loro complesso la retorica e la dialettica, e che Tesauro ritiene di poter riportare assolutamente agli *ipsissima verba* di Aristotele: «Onde avisa il nostro Autore, che il Rettorico nella sua persuasione sa fabricar' i Sofismi, et può adoperarli: percioche, come pur' egli persuadea le cose honeste, ogni argomento gli è licito. Per contrario il Dialettico, ben sa fabricarli; ma non gli è licito di adoperarli: essendogli à onta grande, cercare il vero, et insegnare il falso»<sup>150</sup>. Qualcosa di fundamentalmente simile aveva forse inteso anche Zabarella, quando aveva distinto la sofistica, utile solo "ad fugam", dalla poetica utile "et ad fugam et ad usum", benché entrambe fonda-

te sul falso; ora però, senza dubbio, Tesauro rivela una lettura della *Retorica* più che discutibile, peraltro non rara ai suoi tempi, benché tutt'altro che dominante.

Risulta frattanto accertato come obiettivo di Aristotele non fosse affatto consentire al retore l'inganno "a fin di bene", ma solo operare una distinzione terminologica, che anzi riafferma un divieto di natura etica: a caratterizzare la sofistica non è la facoltà (dialettica o retorica), ma l'intenzione morale riprovevole, e ciononostante si *denomina* retore tanto chi si serve della persuasione vera quanto chi si serve di quella apparente, mentre nell'altro campo si distingue anche terminologicamente fra "sofista" e "dialettico"<sup>151</sup>. Evidentemente, al fondo del fraintendimento di Tesauro, sta l'aver falsato il rapporto fra persuasione vera e apparente, e quindi fra entimema vero e apparente.

La postulata indifferenza dell'entimema urbano nei confronti della verità determina quindi anche la distanza formale ("nella *Material Forma*") fra entimema e sillogismo: mentre infatti «le Propositioni del Sillogismo voglion' esser chiare, et distese: accioche l'intelletto, consentendo all'*Antecedente*, sia stretto di consentire al *Consequente*»<sup>152</sup>, l'entimema retorico è libero di porgere le sue proposizioni «senz'alcun' ordine Dialettico», ornandole di belle frasi, tacendo certi passaggi logici, e cioè quelle proposizioni «che l'Uditor, già sapendole, non udirebbe senza noia», e infine tenendo avviluppate quelle espressioni «che sviluppate, et chiare, scoprirebbero la fallacia»<sup>153</sup>. Riferendosi a quelle proposizioni "che l'Uditor, già sapendole, non udirebbe senza noia", Tesauro sfiora per un attimo uno dei momenti essenziali della teorizzazione aristotelica dell'entimema: la possibilità di creare un ponte fra l'oratore e il suo pubblico per il tramite di un orizzonte di convincimenti, di verità e valori riconosciuti fondamentalmente condivisi: il presupposto di una simile condivisione rendeva poi ammissibile uno statuto formale dell'entimema *eventualmente*, ma non necessariamente né primariamente, diverso da quello del sillogismo dialettico<sup>154</sup>. Tesauro sembra sfiorare per un attimo questa intuizione, ma la sua base di discorso è ormai, e non potrebbe non essere, totalmente differente. Proprio per questo sarebbe riduttivo accusare di scarsa chiarezza Tesauro per il fatto che, ancora una volta, tutto il discorso sia ritagliato sull'entimema in generale, mentre si mira solo al "nuovo" entimema urbano. Emblematica mi sembra anche la miscela di elementi qui chiamati in causa: le questioni stilistiche («condisce [...] con belle frasi») e il grande tema dell'antropologia della prima modernità (sfuggire la "noia") vengono a far corpo con il tradizionale fraintendimento della natura logica dell'entimema, che ne ha fatto un sillogismo difettivo, e quindi per lo più scorciato di una premessa e "disordinato" o, infine, fondato su una *fallacia*.

Particolarmente importante si rivela l'elemento formale dell'entime-



ma urbano proprio perché, essendo esso fondato su una fallacia, su una pseudo-dimostrazione, è solo per virtù della forma che esso potrà sortire il suo effetto. Se esposto in forma di sillogismo dialettico, il *witz* di Cicerone su Verre mostrerebbe con troppa chiarezza l'equivoco attorno al significato del termine medio "Ius Verrinum", in un caso editto di Verre e nell'altro "broda di Porcello": «La dove avvilluppato et gittato colà alla sfuggita: passa sotto mano, et sorprende l'Ascoltatore, ilqual gode di quella destrezza d'intelletto; et ne ride, come di un bel gioco di mano».

Evidentemente l'argutezza fallirebbe miseramente il suo scopo e semplicemente non avrebbe luogo se realmente si credesse che l'editto di Verre è "broda di animale", quando piuttosto Cicerone «sotto à quella Metafora di Equivocatione, vuol che tu intendi l'iniquità di quello Editto». La *material forma*, a cavallo fra struttura logica e discorso stilistico, non può dunque rappresentare affatto l'ultima parola sulla natura essenziale dell'argutezza, alla cui comprensione è però strettamente funzionale: non ogni fallacia «sarà *Cavillatione Urbana*: ma quella solamente, che senza dolo malo, scherzevolmente imita la verità, ma non l'opprime: et imita la falsità in guisa, che il vero vi traspia come per un velo: accioche da quel che si dice, velocemente tu intendi quel che si tace: et in quell'imparamento veloce [...] è posta la vera essenza della Metafora». Per questo l'arguzia è essenzialmente ben diversa dalla "cavillazione" dialettica, che al contrario «vuol che tu intendi le sue proposte com'elle suonano. Et come quella sotto imagine di falso t'insegna il vero: questa sotto apparenza di vero, sfrontatamente t'insegna il falso»<sup>155</sup>.

Eccoci al conclusivo approdo del lavoro teorico di Tesauro: l'argomentazione metaforica, per il tramite paradossale di un ragionamento per paralogismo, "sotto imagine di falso", fa conoscere la verità. Ma, appunto, la verità è di due specie, una è quella teoretica, l'altra quella "delle cose agibili", quella del mondo umano, in senso più specifico e nei limiti sistematici della retorica quella delle "materie civili". Siamo oggettivamente a un passo dal grandioso ripensamento che di tutta la tradizione filosofica dell'umanesimo italiano opererà Giambattista Vico.

Tesauro può così trionfalmente esporre la definizione dell'entimema urbano: «*Cavillatione Ingegnoza, in Materia civile: scherzevolmente persuasiva: senza intera forma di Sillogismo: fondata sopra una Metafora*»<sup>156</sup>.

L'individuazione della forma essenziale dell'argutezza, benché non priva di una componente prescrittiva (quella designata tramite la sua definizione essenziale è la «*Perfettissima Argutezza*»), non esclude certo la possibilità di combinazioni differenti fra le due *facoltà* (la retorica e la dialettica), che porteranno a modificare sensibilmente l'aspetto, le

intenzioni e gli effetti delle argutezze. Di particolare rilievo le connessioni fra il fine poetico e quello scientifico nel caso in cui si procuri «d'insegnar diletando, et dilettere insegnando»<sup>157</sup>.

Sarà ormai divenuto evidente come a caratterizzare l'aristotelismo di Tesauro non sia il fatto che l'attenzione graviti sull'*elocuzione*, cosa che caratterizzerebbe quella barocca come una riflessione sulla – e a partire dalla – crisi dell'*inventio*. Al contrario, l'idea che l'entimema sia una *lexis*, che l'argomentare retorico si risolva e si concretizzi in elocuzione, è genuinamente aristotelica e non comporta di per sé alcuna percezione di una “crisi dell'*inventio*”; ciò che è inedito, nella riflessione barocca del Tesauro, è invece l'idea che si tratti di *arguta et ingeniosa* elocuzione, ovvero che per aver luogo l'*inventio* retorica necessiti di quel particolare rivolgimento della teoria della conoscenza che è il “ragionamento tramite paralogsimo”.

L'ingegno umano, aveva osservato Tesauro già nelle prime calibratissime pagine del suo capolavoro, ama e ammira «maggiormente la verità vestita, che ignuda»<sup>158</sup>, e il trasparire del vero «come per un velo»<sup>159</sup>, opera dell'arguzia, corrisponde nel modo più profondo a quest'esigenza umana.

Tesauro sembra offrire per un momento un appiglio al lettore disorientato dalle «*spinosità Dialettiche [...] che scapezzar potrebbero un cervel di ferro*»<sup>160</sup>, e si propone di presentare una via più piana, che conduca passo per passo dalle metafore, a quella metafora continuata che è l'allegoria, agli entimemi metaforici, che si otterranno aggiungendo all'opera dell'ingegno «un poco di *Discorso*», utilizzando le metafore stesse come «*Luoghi*», *topoi*, da cui ricavare le argomentazioni. Il rimedio, possiamo dire, è peggiore del male – nel senso che al posto del promesso veloce prontuario Tesauro propone un grado ulteriore, e non meno arduo, del suo edificio retorico. Anzitutto i “luoghi” intesi da Tesauro, come a suo tempo da Pellegrini, sono tutt'altro che quei “luoghi comuni” a cui spesso la topica era stata ridotta; non sono *florilegi*, ma *schemi concettuali*: la battuta su Verre non deriva da un qualche luogo comune, ma da quel singolare strumento conoscitivo che è la metafora d'equivoco, logicamente interpretata come «*Paralogsimo penes Aequivocationem*»<sup>161</sup>. Ma è soprattutto il riferimento al *Discorso*, nientemeno che al *Logos*, al ragionamento, a costituire una conferma, ma anche un significativo approfondimento, del lavoro prima svolto per mettere in chiaro alcuni degli “arcani misteri” del rapporto fra retorica e dialettica. Il *discorso* infatti «è l'*Anima* di ogni Entimema», e ciò non viene in nulla intaccato dal carattere fallace del ragionamento arguto; così stando le cose, due operazioni sarebbero proprie dell'intelletto nel trattare un determinato soggetto. «L'una è *Addurre* alcuna ragione di quel *Soggetto*: l'altra *Dedurre* da quel *Sug-*

getto alcuna conseguenza». Ciò avverrà, nel caso del concetto arguto, nella più completa indifferenza nei confronti della verità speculativa delle ragioni addotte o delle conseguenze dedotte<sup>162</sup>.

C'è poi un altro modo di operare dell'intelletto nel ragionamento arguto, già sfiorato in verità dalla teorizzazione della metafora semplice; si tratta di un'operazione «che quantunque non sia Entimematica, ne ha nondimeno alcuna apparenza: et questa è la *Riflessione* sopra due circostanze di quel Soggetto; che habbian fra loro alcuna proportion, ò sproportione»<sup>163</sup>; si tratterà cioè di individuare un rapporto di analogia, principalmente per metafora di opposizione o di decessione<sup>164</sup>. Non si avrà in questo caso un vero e proprio ragionamento entimematico, ma solo la *rappresentazione di due concetti*<sup>165</sup>, che presenti un'apparenza sorprendente, e che offra spazio a inattese riflessioni a partire dai loro rapporti.

Grazie anche a queste ultime considerazioni, quello di Tesauro ci si mostra come un percorso singolarmente innovativo nella riflessione sull'ingegno e sull'argutezza. La radicalità e la lucidità dell'operazione del Tesauro spiega per un verso l'ostilità e l'incomprensione cui essa, chiusa la parentesi dei primi entusiasmi da parte dei contemporanei, andò incontro da parte dei più significativi esponenti del proto-illuminismo italiano (basti pensare alle critiche di Muratori); al tempo stesso, è proprio tramite il suo coraggioso, e magari per certi versi "estremistico", ripensamento della storia della retorica nei suoi rapporti con la logica che il *Cannocchiale aristotelico* progetta nel cuore dell'antica disciplina della persuasione spazi teorici inediti. Anche in questa direzione, l'operazione di Tesauro indica davvero una strada che sarà ancora, e certo con accentuazioni assai differenti, quella dei grandi pensatori della retorica filosofica del diciottesimo secolo, dal nostro Vico a Baumgarten; creatori di "scienze nuove" della modernità proprio in quanto profondissimi interpreti della tradizione della retorica e della sua strana parentela con la logica.

<sup>1</sup> Così recita il titolo completo dell'opera di Tesauro; cfr. *supra*, nota 2.

<sup>2</sup> E. Tesauro, *La Filosofia Morale derivata dall'alto fonte del grande Aristotele Stagirita*, Torino 1670. In mancanza di una edizione critica moderna o di una ristampa anastatica che valga come edizione di riferimento, ho utilizzato anche l'edizione, peraltro risultata pessima, Venezia 1683. Di seguito indicherò sempre libro (num. romani) e capitolo (num. arabi) per permettere di orientarsi nella piccola selva delle edizioni di questo libro. L'indicazione di pagine è relativa all'edizione torinese, cui segue, tra parentesi, l'edizione veneziana.

<sup>3</sup> *Ibid.*, II, 1, pp. 25-7 (28-31), cui si riferiscono le citazioni che seguono.

<sup>4</sup> *Ibid.*, XVII, 3, p. 358 (425).

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 357 (423-4).

<sup>6</sup> H. Friedrich, *Epochen der italienische Lyrik*, Frankfurt/Main 1964, p. 546.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 541.

<sup>8</sup> A. Buck, *Einleitung* in E. Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico*, ristampa anastatica, Bad Homburg 1968, p. XXI.

<sup>9</sup> C. Ossola, *Rassegna di testi e studi tra manierismo e barocco*, in *Lettere italiane*, 27, 1975, p. 455.

<sup>10</sup> Cfr. G. Morpurgo Tagliabue, *Anatomia del Barocco*, cit.

<sup>11</sup> E. Tesauero, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., pp. 1-2. Per il seguito cfr. pp. 2-3.

<sup>12</sup> E. Tesauero, *La Filosofia Morale*, cit., XVII, 3, p. 358 (425).

<sup>13</sup> E. Tesauero, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 6.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>15</sup> Ritorno sulle espressioni citate sopra, e vedi E. Tesauero, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 1.

<sup>16</sup> Questa definizione verrà presentata e discussa, come vedremo, in E. Tesauero, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 487.

<sup>17</sup> Il riferimento va ovviamente al classico studio di A. O. Lovejoy, *La Grande Catena dell'essere*, ed. it. Milano 1966.

<sup>18</sup> E. Tesauero, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 59.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>20</sup> Cfr. *ibid.*, p. 17: «Et di qui nasce il doppio godimento di chi forma un concetto arguto, et di chi l'ode. Peroche l'un gode di dar vita nell'intelletto altrui, à un nobil parto del suo: et l'altro si rallegra d'involar col proprio ingegno ciò che l'ingegno altrui furtivamente nasconde: non richiedendosi minor sagacità nell'espore [cioè nel risolvere], che nel comporre una Impresa arguta et ingegnosa».

<sup>21</sup> Si tratta della traduzione latina di Aristotele, *De Anima*, III, cap. 4 (per errore indicato da Tesauero come 2), 430a 1, posta da Tesauero in margine al paragrafo prima citato (p. 15).

<sup>22</sup> E. Tesauero, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 16.

<sup>23</sup> *Ivi.*

<sup>24</sup> Su questi diversi strumenti di significazione cfr. M. Zanardi, *La metafora e la sua dinamica di significazione nel "Cannocchiale aristotelico" di E. Tesauero*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, 1980, specie pp. 335-8; si tratta in generale di uno dei migliori contributi su Tesauero.

<sup>25</sup> E. Tesauero, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 58.

<sup>26</sup> Anche questi temi rientrano fra quelli più intensamente trattati dalla ricerca sul Barocco, dal classico studio di J. A. Maravall, *La cultura del Barocco*, ed. it. Bologna 1985 agli interventi di E. Raimondi (*Letteratura barocca*, Firenze 1991) e del già cit. studio di Zanardi.

<sup>27</sup> E. Tesauero, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 82. Stesso riferimento per la citazione che segue.

<sup>28</sup> Questa divisione corrisponde solo in linea di massima a quella della *Filosofia Morale*, II, 1: l'anima vegetativa è decisamente messa da parte, senso e affetto sembrano corrispondere alla facoltà "apprensiva" e a quella "appetitiva" della parte sensitiva, mentre l'intelligenza verrebbe a comprendere insieme intelletto e volontà. A ciò si oppone però, la così netta distinzione che Tesauero, ancora nella *Filosofia Morale*, faceva fra ambito intellettivo e ambito appetitivo, distinzione che difficilmente potrebbe in questo punto del *Cannocchiale*, esser stata messa del tutto da parte. Si tratta ad ogni modo di una ricostruzione solo indiziaria; resta comunque il deciso prevalere, nell'attenzione di Tesauero, delle valenze conoscitive, "apprensive", mentre l'eventuale ricaduta dell'operare dell'ingegno sulla facoltà appetitiva sembra commisurato, per la descrizione che ne vien fatta, piuttosto all'appetito sensitivo che alla volontà libera.

<sup>29</sup> E. Tesauero, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 124.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>31</sup> Si cfr. anche la caratterizzazione della perspicacia che troviamo nella *Filosofia Morale*: «Colui si chiama *Sapiente* ilqual con maggiore acutezza penetrando tutte le notitie, et le *Circostanze* altamente nasce dentro gli Oggetti; et frà loro accozzandole velocemente, osserva Principij evidenti, et eterni: Ragioni, non superficiali ò communi; ma immediate, profonde, et nuove [...] Questa è la *Perspicacia*»: E. Tesauero, *La Filosofia Morale*, cit., XVII, 6, pp. 369-70 (441).

<sup>32</sup> E. Tesauero, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 82.

<sup>33</sup> Sarebbe interessante stabilire un parallelismo fra queste posizioni e quelle tipiche dell'Illuminismo tedesco: Wolff distingue fra ingegno e acutezza, paralleli in certo modo rispettivamente alla perspicacia e alla versabilità, negando la prima alle arti legate alla sensibilità, quelle di "poeti, oratori e saltimbanco"; le poetiche critiche da Gottsched a Breitinger lavorano su questi termini chiamando in causa l'ingegno, vuoi in quanto dote intellettuale, così

da inscrivere il ripensamento della psicologia della produzione artistica in un progetto “razionalista” (Gottsched), vuoi invece nel quadro di una ripresa del pensiero retorico classico e umanistico (Breitinger); Baumgarten, infine, riconosce e distingue una modalità sensibile e una intellettuale dell’operare dell’ingegno e dell’acume, e chiama “perspicacia” l’*ingenium acutum*. Mi si permetta di rinviare in proposito al mio *L’estetica di Baumgarten*, Palermo 2000.

<sup>34</sup> E. Tesauo, *La Filosofia Morale*, cit., XVII, 2, p. 356 (423).

<sup>35</sup> *Ibid.*, I, 5, p. 20 (25-6).

<sup>36</sup> *Ibid.*, XVII, 10, p. 384 (461). Nel seguito ci riferiremo ai cap. 10 e 11.

<sup>37</sup> *Ibid.*, XVII, 15, p. 410 (497).

<sup>38</sup> *Ibid.*, I, 5, p. 20 (25-6). Nel seguito (*ibid.*, XVII, 12-14) Tesauo individua tre specie della prudenza, e cioè quella politica, economica e monastica (individuale).

<sup>39</sup> E. Tesauo, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 82. Di seguito si citeranno alcuni passaggi delle pp. 82-3, insieme a passi della *Filosofia Morale* che saranno di volta in volta segnalati.

<sup>40</sup> E. Tesauo, *La Filosofia Morale*, cit., XVII, 10, p. 385 (463).

<sup>41</sup> *Ibid.*, XVII, 14, p. 409 (496).

<sup>42</sup> *Ibid.*, XVII, 10, p. 386 (464).

<sup>43</sup> *Ibid.*, III, 1, p. 47 (56).

<sup>44</sup> *Ibid.*, XVII, 6, p. 369 (441).

<sup>45</sup> *Ivi.*

<sup>46</sup> *Ivi.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, XVII, 17, p. 426 (520-1). Si potrebbe peraltro osservare che laddove la *Filosofia Morale* si sforza di presentare l’arte della prudenza entro un quadro di rigida moralità («La Prudenza è un’arte d’indirizzare i Mezzi al fin prefisso. Se il fine è giusto, la Prudenza è Prudenza: se il fine è ingiusto, la Prudenza è Malitia», *ibid.*, XVII, 15, p. 416), la versione del *Cannocchiale* («hà per fine la propria utilità») è quantomeno più ricca di ombre nella sua essenzialità.

<sup>48</sup> E. Tesauo, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 82.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>52</sup> E. Tesauo, *La Filosofia Morale*, cit., XVIII, 4, p. 440 (535).

<sup>53</sup> *Ivi.* Baumgarten ripensa la stagione secentesca della meraviglia, sia pure prendendo le mosse piuttosto da Cartesio che dal concettismo, allorché nella *Metaphysica Halle 1779*<sup>7</sup>, ristampa anastatica Hildesheim 1982, § 688, definisce la meraviglia come «intuitus alicuius ut non reproducti»: una definizione che si presta ottimamente a valorizzare il tema della creatività dell’ingegno. Zanardi, nel citato articolo, p. 350, nota 55, rinvia opportunamente ad alcuni passi della *Summa theologiae* di S. Tommaso che costituiscono un precedente sicuramente assai vicino a Tesauo.

<sup>54</sup> E. Tesauo, *La Filosofia Morale*, cit., XVII, 16, pp. 421-25 (514-19).

<sup>55</sup> *Ibid.*, XVIII, 4, p. 440 (535).

<sup>56</sup> E. Tesauo, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 83.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>59</sup> Tralasciamo qui di prendere in considerazione quei “gradi intermedi”, cui del resto si è accennato, costituiti dalle figure armoniche, dalle patetiche, e da quelle fra le ingegnose non riconducibili alla metafora, e seguiamo la linea che conduce alla teorizzazione di quest’ultima figura.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>61</sup> *Ivi.* Il tema è proprio di quel naturalismo tardo-rinascimentale che andava variando temi aristotelici con motivi di origine assai diversa e che aveva trovato la sua principale espressione nel celebre e fortunatissimo libro di J. Huarte de San Juan, *Esame degli ingegni* (ed. or. 1575), ed. it. Bologna 1993.

<sup>62</sup> E. Tesauo, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 124; a queste parole di Tesauo si richiama il titolo del recente e assai convincente studio di R. Christoph, *Imparare godendo*, Neuried 2000.

<sup>63</sup> E. Tesauo, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 123.

<sup>64</sup> Sulla progressiva presa di distanza della riflessione poetologica tardo cinquecentesca e

secentesca dalla dottrina dell'ornato cfr. G. Breitenbürger, *Metaphora*, cit.; e S. Gensini, *La metafora e l'ingenium: la fondazione teorica*, in Idem, *Volgar favella*, Firenze 1993, pp. 1-50; nonché Idem, *L'ingegno e le metafore*, in *Studi di estetica*, 3ª serie, n. 16, 1997, pp. 135-62.

<sup>65</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 121.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 234. Per il seguito cfr. pp. 234-5.

<sup>67</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 302.

<sup>68</sup> Il *Trattato della Metafora*, che si estende per il settimo, l'ottavo e parte del nono capitolo del libro, occupando le pp. 266-500, è composto da una parte introduttiva, comune a tutti i tipi di metafora, cui segue la trattazione dei tre livelli di metafora, coordinati alle tre operazioni dell'intelletto; il nono capitolo è chiuso dal *Trattato de' concetti Predicabili, et loro Esempi*, che del primo trattato e delle conclusioni cui era giunto costituisce in certo modo una prima verifica teorica e messa in atto.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>70</sup> Ivi. Per quanto riguarda la funzione della grammatica, si vedano *infra* le considerazioni sui rapporti fra retorica, poetica e grammatica; per più ampi chiarimenti si rinvia invece al classico studio di E. Raimondi, *Grammatica e retorica nel pensiero del Tesauro*, in Idem, *Letteratura barocca*, cit., pp. 33-49.

<sup>71</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., pp. 269-70.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>74</sup> Ci sia permesso accennare un unico approfondimento in questa direzione facendo riferimento a un altro significativo protagonista del pensiero "estetico" post-rinascimentale, Battista Guarini, il quale nel *Compendio della poesia tragicomica: Tratto dai duo Verati*, Venezia 1602, sviluppa un ragionamento di questo tipo: il tragico, fondato sulla compassione e sul terribile (ma ricorre anche l'*orrore*) conosce una peculiare forma di letizia, benché assai lontana da quella del comico: «Al Tragico sembra d'essere lieto assai, se la persona ch'era infelice fugge il pericolo soprastante, contento del nudo fatto, et del solo rivolgimento dall'avversa alla seconda fortuna. Né allegrezza, né riso, né giubilo v'interviene» (p. 39). Tutto il ragionamento serve poi come punto di passaggio di un notevolissimo tentativo di fondazione teorica della *malinconia* come "fine architettonico" della "moderna" tragicommedia. Mi ripropongo di approfondire in altra occasione l'analisi dell'opera teorica di Guarini.

<sup>75</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 266.

<sup>76</sup> Cfr. E. Tesauro, *La Filosofia Morale*, cit., XVIII, 4, p. 440 (535), e l'analisi che ne è stata a suo luogo proposta.

<sup>77</sup> P. Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile e del dialogo*, Roma 1662, pp. 113-4.

<sup>78</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., pp. 266-7.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>81</sup> Cfr. E. Tesauro, *La Filosofia Morale*, cit., XVIII, *Della Voluttà*, 3, p. 446 (543).

<sup>82</sup> *Ibid.*, XVII, 7, p. 370 (442).

<sup>83</sup> Cfr: Aristotele, *Etica Eudemia*, 1230b.

<sup>84</sup> Cfr. E. Tesauro, *La Filosofia Morale*, cit., XVIII, *Della Voluttà*, 3, p. 447 (544).

<sup>85</sup> G. W. Leibniz, *Unvorgreifliche Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der deutschen Sprache*, Stuttgart 1983.

<sup>86</sup> Su cui cfr. il già più volte cit. contributo di M. Zanardi, *La metafora e la sua dinamica di significazione nel "Cannocchiale aristotelico" di E. Tesauro*, specie pp. 363-7.

<sup>87</sup> Così s'intitola il cap. 11 del libro XIII della *Filosofia Morale*, cit., pp. 260-64 (306-11), da cui citeremo nelle righe che seguono.

<sup>88</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 279.

<sup>89</sup> Ivi.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>91</sup> Ivi.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 304. Tesauro propone nella stessa pagina anche una tabella riassuntiva degli otto tipi di metafora.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>94</sup> Ivi.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>97</sup> Cfr. *ibid.*, specie p. 341 e p. 364.

<sup>98</sup> Ibid., p. 292.

<sup>99</sup> Ibid., p. 294.

<sup>100</sup> Ibid., p. 341.

<sup>101</sup> E. Tesauro, *La Filosofia Morale*, cit., XVII, 3, p. 358 (425).

<sup>102</sup> Ibid., XVII, 4, p. 364 (434): «Non è dunque perfetta Scienza il conoscere un'Oggetto con la semplice *Apprensiva*; né con la semplice *Giudicativa*, come si conoscono gli primi Principij che si son detti: ma è necessaria la *Terza Operatione* dell'Intelletto, deducendo per via di *Sillogismo* una cosa da un'altra: onde il vedere una cosa, non è saperla».

<sup>103</sup> Cfr. ibid., XVII, 2, p. 356 (423). Stesso riferimento per lo schema che segue.

<sup>104</sup> Cfr. ibid., XVII, 4, pp. 361-6 e XVII, 8-9, pp. 377-84 (429-37 e 451-61). A queste pagine mi riferisco nel seguito.

<sup>105</sup> Cfr. *supra*, nota 30.

<sup>106</sup> Un primo, veloce e brillante inquadramento della questione in W. Schmidt-Biggemann, *Aristoteles im Barock. Über den Wandel der Wissenschaften*, in S. Neumeister, C. Wiedemann (a cura), *Res Publica Litteraria*, I vol., Wiesbaden 1987, pp. 280-98. Importanti anche per le nostre questioni, benché centrati sull'assetto storico cinquecentesco, il classico studio di Ch. B. Schmitt, *Problemi dell'aristotelismo rinascimentale*, ed. it. Napoli 1985, nonché K. Meerhoff, *Aristote à la Renaissance*, in Dahan, G., Rosier-Catach, I., *La "Rhetorique" d'Aristote. Traditions et commentaires de l'antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1998, pp. 315-30.

<sup>107</sup> Non vorrei infatti far pensare a un seguito di cesure nette: piuttosto, sulla base di riposizionamenti di volta in volta diversi del comune strumentario aristotelico si arriva a tematizzare la peculiare "razionalità" del fatto poetico, e retorico. Non è un caso che già Battista Guarini, sulla scia dell'amico Zabarella, definisse la poetica "abito dell'intelletto speculativo"; cfr. C. Scarpati, *Studi sul Cinquecento italiano*, cit., p. 206.

<sup>108</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 124.

<sup>109</sup> E. Tesauro, *La Filosofia Morale*, cit., XVII, 10, p. 384 (462).

<sup>110</sup> Ibid., XVII, 4, 365 (434-5).

<sup>111</sup> Ibid., I, 5, p. 20 (25).

<sup>112</sup> Ibid., XVII, 10, p. 385 (462).

<sup>113</sup> Ibid., XVII, 15, p. 410 (498).

<sup>114</sup> A. Buck, *Einleitung*, cit., p. XIII.

<sup>115</sup> Le espressioni fra virgolette fanno riferimento, rispettivamente, alle pp. 266 e 82 del *Cannocchiale*, in cui Tesauro definisce la metafora e l'ingegno; è Raimondi, nel suo cit. studio su *Ingegno e metafora nella poetica del Tesauro*, p. 3, nota 6, a osservare che «l'ingegno è l'intelletto nel suo momento creativo, nella sua condizione di "fecondità"».

<sup>116</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 487.

<sup>117</sup> Ibid., p. 7. Il riferimento è a Isidoro, *Etymologiarum libri*, VI, VIII, 16; il testo (uso l'edizione Oxford 1987) dice in effetti: «Argumentum vero dictum quasi argutum, vel quod sit argute inventum ad comprobandas res».

<sup>118</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 487.

<sup>119</sup> Ivi.

<sup>120</sup> Ibid., p. 513.

<sup>121</sup> Ibid., p. 7.

<sup>122</sup> Ibid., p. 6. Non è ovviamente questa la sede adatta per affrontare la complessa questione dell'entimema, del suo significato nella retorica aristotelica e della sua storia concettuale: ci limitiamo in proposito, a rinviare per una prima introduzione alla voce *Enthymem*, a firma M. Kraus, nel secondo volume dello *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen e Darmstadt 1994, righe 1197-222. Fra le quattro principali accezioni di entimema lì indicate, quella di Tesauro sarebbe appunto da inserire nel terzo gruppo, che vede nell'entimema un sillogismo accorciato per l'assenza o il rimanere implicito di una delle premesse. Forse potrebbe poi essere considerato segno di una oggettiva convergenza di interessi determinata dai tempi la maggiore vicinanza della teoria esposta nel *Cannocchiale* a quelle del protestante Vossius, a ogni modo ben noto anche in Italia (lo cita ad esempio con rispetto il cardinale Sforza Pallavicino nel suo cit. *Trattato dello stile e del dialogo*), piuttosto che ai cattolici Soarez (per il quale si veda il fondamentale *De Arte Rhetorica*, Hispali 1569, p. 33b) e Fonseca. Mentre infatti i due gesuiti, che mediano Aristotele con Cicerone e Quintiliano, intendono l'entimema soprattutto come argomentazione bipartita (in tal senso imperfetta a paragone del ragionamento tripartito presentato dal sillogismo vero e proprio) e riservano ben poco spazio alla sua trattazione, è Vossius, che si dichiara seguace del solo Aristotele, a sottolineare

insieme il carattere contingente della materia oratoria, l'incompiutezza formale dell'entimema e la complessità della sua struttura destinata a stimolare l'acutezza (ma alla lettera Vossius parla di «prudentia») dell'ascoltatore. Anzi, insieme a questa, Vossius sottolinea un'altra qualità dell'entimema che ben si accorda con le intenzioni dell'oratore: «Ut occultet artificium, quod agnium causae magis obest, quam prodest». Cfr., insieme al cit. lavoro di Kraus, G. J. Vossius, *Commentariorum Rhetoricorum, sive Oratorium Institutionum Libri sex*, Leiden 1630<sup>2</sup>, ristampa anastatica Kronberg Ts. 1974, pp. 9-13, 316-7, 375-6, per le citazioni fatte, rispettivamente p. 10 e 9.

<sup>123</sup> E. Tesauro, *La Filosofia Morale*, cit., XIII, pp. 241-66 (281-315). Nel seguito ci riferiremo a queste pagine. Su questa sezione della *Filosofia Morale* richiama particolarmente l'attenzione H. Mehnert, *Bugia und Argutezza*, cit., specie p. 205.

<sup>124</sup> Il tema in quanto tale è alla lontana una rielaborazione del topos classico della *Musa iocosa*: si veda almeno J. Stenzel, "Si vis me flere" - "Musa iocosa mea", in *DVIS* 48, 1974, pp. 650-71.

<sup>125</sup> Evidente in Tesauro il riferimento al libro di Stefano Guazzo, *La civil conversazione*, Brescia 1574, nuova ed. a cura di A. Quondam, Modena 1993; per un primo inquadramento della questione si veda A. Pons, *La rhétorique des manières au XVI<sup>e</sup> siècle en Italie*, in M. Fumaroli (a cura), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, Paris 1999, pp. 411-30.

<sup>126</sup> E. Tesauro, *La Filosofia Morale*, cit., XIII, I, pp. 241-2 (282).

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 242 (282).

<sup>128</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 5.

<sup>129</sup> E. Tesauro, *La Filosofia Morale*, cit., XIII, I, p. 242 (283).

<sup>130</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 488; Tesauro cita Cicerone, *Verr.* II, 1,

121.

<sup>131</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 489.

<sup>132</sup> *Ivi*.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 490.

<sup>134</sup> *Ivi*.

<sup>135</sup> *Ivi*.

<sup>136</sup> Tutti passi prima citati, per cui cfr. E. Tesauro, *La Filosofia Morale*, cit., XIII, I, p. 242 (282).

<sup>137</sup> Tramite questo riferimento non intendo qui ovviamente nemmeno sfiorare le complesse questioni della "secolarizzazione" e della teodicea che sono state sviluppate magistralmente negli ultimi decenni da Hans Blumenberg e da Odo Marquard. Non vi è tuttavia dubbio sul fatto che alcuni temi tipici di quel pensiero affiorano spontaneamente alla mente di chi legge Tesauro.

<sup>138</sup> S. Agostino, *Confessioni*, IV, 1, 1.

<sup>139</sup> *Ibid.*, X, 23, 34.

<sup>140</sup> *Atti degli apostoli*, 17, 28.

<sup>141</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 490.

<sup>142</sup> Questo passo e i due che seguono in E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 491.

<sup>143</sup> Tesauro tornerà un'ultima volta sulla caratterizzazione logica dell'entimema urbano nel capitolo sulla causa finale delle argutezze, allorché distinguerà le argutezze puramente razionali da quelle patetiche, destinate a muovere gli animi, e da quelle morali, che esprimono una virtù o un «sentenzioso insegnamento» (*Ibid.*, p. 543). Ancora una volta Tesauro muove da un fondamentale passo aristotelico, questa volta *Rh.* I, 2, 1356a, 1-4, per errore indicato con riferimento al secondo libro. Le argutezze razionali, che ovviamente sono al centro dell'interesse di Tesauro, saranno quegli entimemi che hanno la loro forza semplicemente «nella Ragione, ò vera, ò verosimile» (E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 544). Nel caso dell'entimema urbano la ragione sarà fondata sulla metafora e dunque, per Tesauro, sul paralogismo. Per questo, continua Tesauro, Aristotele dice (nel passo sopra indicato) «cum demonstramus, aut demonstrare videamur: perocche negli Entimemi arguti e popolari, basta il verisimile». Nell'unica occasione in cui Tesauro esplicitamente riconosce un ambito di discorso entimematico non riconducibile a quello arguto (la ragione vera, il *demonstrare*), tale riconoscimento è dunque paradossalmente funzionale a una piena identificazione fra il verosimile, cardine del discorso retorico, e il paralogismo dell'argutezza.

<sup>144</sup> *Ibid.* p. 492. Stesso riferimento per il passo che segue.



<sup>145</sup> Ibid., p. 1.

<sup>146</sup> Mi riferisco alla celeberrima espressione di Fr. Schlegel nello *Studium-Aufsatz* del 1795.

<sup>147</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 493.

<sup>148</sup> Ibid., p. 492.

<sup>149</sup> Qui e di seguito di nuovo *ibid.*, p. 493.

<sup>150</sup> Ivi; in nota, a margine, Tesauro cita dal primo capitolo della *Retorica* aristotelica: «Orator tam Scientia quam Electione Cavillator est. Dialecticus autem Scientia tantum, non electione». Cfr. Aristotele, *Rh.*, 1355b, 18-21.

<sup>151</sup> Trovo oggi questo tipo di lettura in tutte le edizioni contemporanee della *Retorica* di Aristotele: a esempio in quella delle *Belles Lettres*, Paris 2000<sup>4</sup>, p. 75, traduzione, e *ibid.*, *Analyse*, p. 38, che afferma semplicemente «il n'existe pas de mot pour distinguer le rhéteur de mauvaise intention de celui qui a honnête dessein, tandis qu'en Dialectique, on est dialecticien en raison de sa faculté, et sophiste en raison de son intention». Stesso tipo di lettura nell'edizione inglese *LOEB*, London 1975, pp. 14-5, dove, oltre una traduzione che va spiccatamente nel senso proposto, si spiega in nota (p. 14): «The essence of sophistry consists in the moral purpose, the deliberate use of fallacious arguments. In Dialectic, the dialectician has the power or faculty of making use of them when he pleases; when he does so deliberately, he is called a sophist. In Rhetoric, this distinction does not exist; he who uses sound arguments as well as he who uses false ones, are both known as rhetoricians». Nello stesso senso anche, per fare un unico esempio fra le edizioni italiane oggi più diffuse, la lettura di M. Dorati nell'edizione Mondadori, Milano 1996, p. 132. Il fraintendimento testuale, ripetiamo, non era allora inusuale, pur essendo ben lontano dall'essere generalizzato: in maniera sostanzialmente corretta, ad esempio, lo stesso passo viene reso da Ermolao Barbaro, nella fondamentale traduzione latina di Venezia 1544, p. 12b, con: «Est autem differentia, quod licet tam ii, qui facultate, atque scientia, quam ii, qui voluntate periti dicendi sunt. Rhetores, oratoresque appellantur. Illic vero discriminantur nomina. Sophista enim non potest quis esse, nisi animo, et voluntate». Nello stesso senso anche la traduzione italiana di Segni (utilizzo l'edizione *Rettorica et poetica d'Aristotele*, Venezia 1551, p. 9a); un testo fondamentale, oltre tutto, anche per l'introduzione del termine "ingegno" con significato tecnico.

<sup>152</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 494. Di seguito si cita dalla stessa pagina.

<sup>153</sup> Ivi. Si noti come quest'ultima motivazione sia esattamente quella proposta da Vossius: cfr. *supra*, nota 211.

<sup>154</sup> Si veda, fra i testi aristotelici più indicativi in questo senso, *Rh.* II, 22, 1395b 23 - 1396a 3.

<sup>155</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., pp. 495.

<sup>156</sup> Ibid., p. 495.

<sup>157</sup> Ivi.

<sup>158</sup> Ibid., p. 17.

<sup>159</sup> Ibid., p. 494.

<sup>160</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 497, per il seguito pp. 497-8.

<sup>161</sup> Ibid., p. 491.

<sup>162</sup> Tesauro, *ibid.*, p. 498, cita ad esempio del suo ragionamento la trattazione del tema «Animali morti nell'Ambrà»: nel caso del discorso adduttivo, la "ragion metaforica" presentata sarà «credibile est ipsam sic voluisse mori», che ha appunto una coerenza certo difficilmente apprezzabile in termini rigorosi. Su questo tema e la sua evoluzione nella storia dell'epigramma, non senza numerosi riferimenti a Tesauro, che molto vi ha speculato su, si cfr. il bel libro di P. Laurens, *L'abeille dans l'ambre*, Paris 1989.

<sup>163</sup> E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 498.

<sup>164</sup> Tesauro, *ivi.* fa riferimento ai «Concetti fondati nell'*Opposito*, et nel *Mirabile*»; alla lettera si tratta di due specie della metafora di opposizione, dato che al mirabile (*Thauma*) proprio in quell'occasione fa riferimento Tesauro, presentandolo ancora una volta come un ritrovato «sinqui per le Retoriche Scuole innominato» (*ibid.*, p. 446); credo tuttavia si debba anche fare riferimento alla metafora di decezione, perché è soprattutto nel corso delle analisi ad essa dedicate che Tesauro giunge per la prima volta a incrociare i problemi che caratterizzeranno la riflessione sul vero e proprio ragionamento metaforico; cfr. *ibid.*, pp. 472-5.

<sup>165</sup> L'espressione ricorre *ibid.*, p. 446.

*“Un non so che di vitale”*  
*Il trattato Delle acutezze di Matteo Pellegrini*

Il grande affresco offerto dal *Cannocchiale aristotelico* era stato in grado di sviluppare nelle forme di una singolare poetica dell'argutezza e di una paradossale teoria della conoscenza quel nucleo problematico che, nelle prime pagine di questa ricerca, ci si era presentato nell'essenziale come un particolare rivolgimento della teoria della rappresentazione, messo in moto dal ripensamento della topica rinascimentale alla luce di un “nuovo”<sup>1</sup> protagonista del discorso retorico: l'ingegno. Ci si è andata dipanando innanzi, in tal modo, quella che potremmo considerare anzitutto come una meticolosa valorizzazione, da parte dei protagonisti del Barocco italiano, delle possibilità teoriche offerte all'ingegno dagli incroci fra la retorica e la logica. Una – sicuramente “spregiudicata” – riflessione sulla storia della retorica che diventa speculazione su una “maravigliosa” modalità operativa dell'intelletto umano in vista e in funzione di una poetica dell'«arguzia sillogistico-retorica»<sup>2</sup>. Francamente, però, una poetica dell'argutezza e una riflessione sull'ingegno e i suoi strumenti conoscitivi sviluppata per il tramite dei rapporti fra la retorica e la logica potranno sì essere coordinate allo stesso progetto, ma non necessariamente si darà, fra di esse, una completa coincidenza. Da qui il carattere “estremistico” della posizione di Tesauro, che una tale coincidenza viceversa vuole affermare, e da qui anche il rigetto cui tale progetto andrà incontro nel suo complesso quando, già nei primissimi anni del secolo dei Lumi, si affermerà una diversa poetica della ragione, che peraltro appare oggi ancora per più versi legata a indirizzi propri del secolo precedente, e non meno ma forse più fortemente prescrittiva delle poetiche barocche<sup>3</sup>. Diverso sarebbe probabilmente il giudizio sulla ricezione delle istanze teoriche del concettismo italiano se dal Muratori e dalla retorica già in certo senso sclerotizzata di un Ettorri ci spostassimo a considerare il lavoro di Orsi e la sua polemica con la poetica francese della *délicatesse* e con Bouhours o se, soprattutto, prendessimo in considerazione Gravina e la sua riflessione sulla metafora, e poi il modo in cui i temi propri di Gravina e Muratori ritornano nel dibattito europeo tramite gli svizzeri Bodmer e Breitinger.

Tuttavia, piuttosto che seguire tali percorsi<sup>4</sup>, vorremmo adesso os-

servare come si sia dispiegata, nel primo Seicento italiano, una riflessione che, al contrario di quella di Tesauro, non presuppone e anzi esclude decisamente la coincidenza fra gli interessi della poetica concettista e il perfezionamento della retorica e della teoria della conoscenza.

Mi riferisco a quello che viene tradizionalmente indicato come il primo grande documento teorico del Barocco italiano, il trattato *Delle acutezze*<sup>5</sup>, pubblicato nel 1639 da Matteo Pellegrini. Al contrario infatti del capolavoro tesauriano, come è noto, il libro di Pellegrini si propone come l'analisi di un difetto, un vizio delle lettere moderne, e in ogni caso come la trattazione di un argomento in certo modo leggero, minore rispetto ai più seri impegni teorici che Pellegrini intendeva dedicare, come testimonia una lunga serie di interventi a partire almeno dal 1624<sup>6</sup>, alla "filosofia della politica". Non a caso, il libro *Delle acutezze* si chiude rinviando a un più ampio, di fatto mai portato a compimento, *Trattato delle moderne corrottele dell'eloquenza*, e si apre avvertendo il lettore e i letterati moderni che «lo studio dell'acutezze [...] è contrariissimo al parlar daddovero, e per conseguente impedisce la commozione, la persuasione ed ogni effetto serioso» e che, se abbandonata al furoreggiare di questo nuovo gusto, non resterebbe «dell'eloquenza altro che una mera nobile buffoneria»<sup>7</sup>.

Tuttavia l'intento di Pellegrini è piuttosto costruttivo che distruttivo, e si potrebbe forse parlare di un bilanciamento fra una parte, quella finale dell'opera, tesa soprattutto a proporre una serie di avvertenze per il corretto e moderato impiego delle acutezze (le "cautele" cui è dedicato il penultimo capitolo), e un più ampio esame volto a determinare in quanto tale la natura e per così dire il "luogo sistematico" delle acutezze.

Benché dunque con un pathos decisamente inferiore a quello di Tesauro, anche Pellegrini sottolinea la novità della materia e si dedica, non diversamente da quanto farà più tardi nel libro dei *Fonti*, a un'indagine storica sugli antichi (Aristotele, Demetrio, Cicerone e Quintiliano) e i moderni (Vettori, Caussin e Agostino Mascardi) che in qualche modo hanno sfiorato la materia che ora s'intende trattare. La conclusione di questa breve indagine storica è la sobria ammissione che «la proposta materia sia malagevole da distintamente intendersi»<sup>8</sup>. Di grande interesse, e tale da portarci direttamente nel cuore dell'assetto che verrà proposto da Pellegrini, è però la motivazione trovata per spiegare tale difficoltà: l'acutezza infatti «sta tutta nell'opera dell'ingegno e fantasia, cosa molto lubrica e cangiante, e però difficilissima da esser afferrata e da figgervi l'occhio dell'attenzione per entro»<sup>9</sup>. Si preannuncia già uno spostamento al centro dell'indagine di un tema (quello dell'individuo) che in Tesauro si troverà per così dire a convivere con quello della comunicazione, della "conversazione".

Nel tentativo di disciplinare questa sfuggente materia Pellegrini

propone quindi cinque assiomi di partenza; anzitutto «l'acutezza non consiste in un ragionamento, ma in un detto»<sup>10</sup>, e ciò va inteso, come verrà subito chiarito, nel senso che le varie parti del pensiero acuto devono essere ricondotte a unità e l'acutezza funge in certo modo da anima del detto. In secondo luogo, il detto acuto «sarà necessariamente nel genere del bello e del dilettevole», genere, ed ecco il terzo e il quarto assioma, che ammette infinite gradazioni, all'interno delle quali l'acutezza è chiamata a occupare un ruolo d'eccellenza. In ultimo Pellegrini pone che l'acutezza non sia fondata sulla materia, sull'oggetto significato, ma appunto sull'«artificio e forma di favellare». Osservazione, quest'ultima, che già chiaramente s'iscrive piuttosto all'interno di un'indagine psicologica (l'artificio operato dall'ingegno) che di una mera considerazione stilistica.

Su questa base, Pellegrini propone cinque ordini di detti plausibili («Plausibile è qualunque detto abbia forza particolare da molto notabilmente insegnare, o muovere o dilettere»<sup>11</sup>), in relazione ai differenti rapporti in cui l'oggetto (la materia) e la forma (l'artificio) del detto plausibile stanno con i tre classici *officia* del *docere, delectare, movere*. A questo punto l'indagine di Pellegrini si orienta senz'altro a mettere progressivamente a fuoco quelli, fra i detti plausibili, la cui forza derivi non già dalla materia, ma appunto dall'artificio ingegnoso. Troveremo così in primo luogo, nel punto di maggior lontananza dall'oggetto teorico di Pellegrini, un gruppo di detti che insegnano o muovono «per virtù della materia senza artificio, o non considerabile»<sup>12</sup>, e un altro gruppo di detti «che per virtù della materia grandemente diletano»<sup>13</sup>. Avremo poi quei detti in grado di insegnare o commuovere «per l'ingegnoso artificio col quale il dicitore gli ha figurati»<sup>14</sup>; anche questi, tuttavia, non staranno al centro dell'indagine, dal momento che il diletto che li accompagna deriva dal loro «peso e virtù» e non dalla loro «acconcezza e bellezza»<sup>15</sup>. Poco pertinenti saranno a giudizio di Pellegrini anche le acutezze basate sulla «leggiadria di parole», cioè sulle «parole artificiosamente in tal guisa disposte che una faccia notabilmente paragone o contrapposto all'altra»<sup>16</sup>.

Le frequentazioni aristoteliche imposteci dal *Cannocchiale* renderanno a questo punto evidenti, credo, le implicazioni di questa scelta: non solo, cioè, Pellegrini taglia corto con i «giochi di parole» di certo Barocco più esteriore, non solo rinuncia senz'altro a quelle figure basate sulla contrapposizione verbale che viceversa per Tesauro svolgeranno una strategica funzione esemplare, ma soprattutto, e ciò determina nel modo più preciso la distanza teorica nei confronti dello stesso Tesauro, il punto focale dell'attenzione si concentra sulla tenuta del meccanismo ragionato da cui nasce il detto acuto. Non basta qui il «contrapposto» cui segue, aristotelicamente<sup>17</sup>, un'apparenza entimematica; il detto acuto dovrà avere ben altre virtù dianoetiche.

Restano dunque, e saranno oggetto dello studio di Pellegrini, le “acutezze mirabili”, «quei detti nell’artificio de’ quali tanto raramente sfavilla la virtù dell’ingegno del dicitore che, fattasi oggetto di meraviglia, viene a plausibilmente e molto lusinghieriamente diletta»<sup>18</sup>. Non c’intratteremo più di tanto sul meccanismo meraviglia/diletto, che già conosciamo da Tesauro, per dedicarci piuttosto al legame tra l’artificio e l’ingegno, legame che sta con tutta evidenza al centro degli interessi di Pellegrini, e ci permetterà di intendere la natura di questa “virtù dell’ingegno” che dà luogo all’acutezza.

Torniamo dunque al primo e fondamentale assioma: l’acutezza consiste in un detto, i cui vari elementi dovranno essere riportati a unità da un principio, l’acutezza stessa, che ne costituisca in certo modo l’anima. Pellegrini abbozza un’analisi semiotica del “detto acuto”: «In un detto non è altro che parole, obbietti significati e loro vicendevolesse collegamento»<sup>19</sup>. Evidentemente, l’artificio non potrà aver luogo altrove che sul piano del *collegamento* che in diversi modi è possibile istituire fra parole e cose, e dovrà trattarsi di un artificio, e di un legame, «grandemente raro», capace di istituire «una molto vicendevolesse acconcezza tra le parti nel detto artificiosamente legate». L’acutezza è appunto il principio in grado di garantire, nei termini appunto di una “vicendevolesse acconcezza”, l’unità dei vari elementi del detto. Ecco allora in che senso la bellezza, l’acconcezza, non è proprietà accessoria del detto acuto, ma ne costituisce l’essenza, tanto da indurre Pellegrini – come si è già visto – a concentrare la sua attenzione solo su quei detti acuti che dilettono per virtù della loro bellezza: «Questo è manifesto, perciò che tutte le cose che, composte di molte parti, hanno da far oggetto molto dilettevole, vengono a farlo principalmente mediante un molto acconcio riscontro delle medesime parti loro [...]. Dunque nell’artificiosse legamento, sia di cose o parole, che qui viene a considerarsi, il pregio tutto dipenderà dalla vicendevolesse loro acconcezza». In tal modo, la riflessione di Pellegrini sull’acutezza s’inscrive nel tronco principale della riflessione occidentale sul bello. L’acutezza consiste nel porre artificiosamente un insieme di rapporti di proporzione in un detto, rendendolo in tal modo “mirabilmente” bello, e quindi oggetto di diletto. Ebbene, il collegamento potrà essere fra parole e parole, parole e cose, cose e cose. Il primo genere di legame, fra parole e parole, consisterà «nella loro vicendevolesse collocazione», e quindi varrà a esplicitare diversamente l’ambito della “leggiadria di parole” già toccato da Pellegrini, e ora inteso soprattutto in rapporto a problemi di ritmo e di prosodia. Diverso è il caso del legamento fra parole e cose, per mezzo del quale «la voce o la locuzione sia giudiciosamente trasportata dal suo nativo significato ad un alieno»<sup>20</sup>, nei modi, dunque, dell’attività metaforica; in questo caso, osserva Pellegrini, «vengono tacitamente ancora legate cose con cose», dando luogo a un genere di

legamento che, dice Pellegrini per mezzo di un vero e proprio calco aristotelico, «ben si fa conoscer opera di particolar destrezza d'ingegno»<sup>21</sup>: «εὐφύϊας τε σημείον»<sup>22</sup>. Vedremo fra breve quanto quest'espressione sia destinata a caricarsi di valenze inedite.

Si tratterà in ultima analisi di focalizzare adeguatamente il legamento "fra cose e cose". Tale legamento potrà avvenire in due modi diversi: in primo luogo avremo un genere di legame che è alla portata dei sensi e consiste nella corrispondenza determinata dalla contrapposizione o dall'ordine degli elementi del detto; il secondo genere di legame invece «è intelligibile»<sup>23</sup> e dà luogo a una forma di collegamento «interna», che si apre solo alla vista dell'intelletto. Occorrerà a questo punto determinare il tipo di operazione richiesta all'intelletto per la produzione di un detto acuto; anche qui Pellegrini distingue due possibili casi: nel primo il collegamento avverrà immediatamente tramite il verbo, assumendo, da un punto di vista logico, la forma di semplice enunciazione (il giudizio in quanto «seconda operazione dell'intelletto»<sup>24</sup>). E però, come insegna Zabarella contro Ramo nel *De Methodis*<sup>25</sup>, l'enunciazione non è ancora strumento di conoscenza, ma fornisce meramente la materia al *discursus*, cioè alla terza operazione dell'intelletto; Pellegrini è ancor più radicale, e arriva a sostenere che un simile legamento di fatto è frutto d'artificio perché sempre presuppone tacitamente un ragionamento che congiunga i due termini.

L'attenzione si concentra dunque, e siamo così giunti al secondo caso, su quella forma di legamento che «coniugne le cose con mezzo o ragione espressa o chiaramente sottintesa. Questa è la terza operazione dell'intelletto appresso i loici, che la chiamano comunemente 'sillogismo'. Appresso i retori 'entimema' suole appellarsi»<sup>26</sup>. È stato giustamente notato<sup>27</sup> come qui l'entimema si riscatti nei confronti di quella lunga tradizione che ha visto in esso solo un sillogismo difettoso perché mancante di una delle premesse; a noi importa adesso sottolineare la differenza che, anche a questo riguardo, esiste fra la posizione di Pellegrini e quella più avanti sostenuta da Tesouro: diversamente da come avverrà nel *Cannocchiale aristotelico*, Pellegrini è chiarissimo nel caratterizzare senz'altro l'entimema come una forma di ragionamento, in quanto tale non meno legittimo del sillogismo logico, ma da esso distinto per ambito operativo. Non caratterizza l'entimema una qualche incompiutezza o reticenza (si equivalgono quasi «ragione espressa o chiaramente sottintesa»), ma l'ambito di discorso: il dominio "retorico", da ulteriormente precisare, e il suo autonomo spazio conoscitivo in contrapposizione a quello della logica. Anche più avanti, il "moderato" Pellegrini non mancherà di rimarcare la distanza esistente fra la locuzione acuta e il «paralogismo sofistico»<sup>28</sup>.

L'entimema argomenta davvero; occorre dunque comprendere in che modo esso si differenzi dal sillogismo: ciò consentirà di compren-

dere di che natura sia il rapporto che l'animo umano intrattiene con gli oggetti del proprio pensiero (parole e cose) nel formare un detto acuto. A guidare il ragionamento di Pellegrini è ancora una volta il concetto di "artificio": l'intelletto è sostanzialmente incapace di operare un legamento artificioso, essendo suo compito quello di «dottrinalmente insegnare»<sup>29</sup> come realmente stiano le cose, far conoscere «la verità e scienza delle cose». L'eventuale diletto che segue alla conoscenza intellettuale deriverà allora dalla «qualità delle cose» che vengono apprese e principalmente dall'ammirazione che desta l'accortezza con cui l'intelletto riesce a trovare il «mezzo», il termine medio che consente di condurre a buon fine l'argomentazione. E tuttavia, anche in questo caso, l'intelletto opera e produce diletto «a cagione della materia soggetta», e non per se stesso, «non già perché faccia oggetto di prospettiva ingegnosa». L'opera dell'intelletto rinvia alla cosa, non così quella dell'ingegno: «L'intelletto qui non forma veramente, ma solo scopre e porge: però l'opera sua non si rende principal oggetto dell'animo altrui, ma oggetto è la sola verità dimostrata». È questa verità che piace nell'opera dell'intelletto, e che l'intelletto stesso scopre nel momento in cui trova il termine medio adatto a dimostrare una data affermazione; di tutt'altro genere la bellezza prodotta dall'ingegno, che consiste «nel formare una vicendevole molto rara e campeggiante acconcezza», nell'istituire rapporti proporzionali, cioè somiglianze, nel porre in unità (ridurre all'unità del detto acuto) elementi che si sarebbero creduti eterogenei. Come ancora avverrà in Tesauro, *somiglianza* e *unità* sono dunque i due concetti attorno ai quali ruota tutto il processo dell'acutezza, e l'operare della metafora.

«In somma l'artificio ha luogo solamente o principalmente non già nel trovar cose belle, ma nel farle; e l'oggetto del plausibile a nostro proposto non s'appartiene all'intelletto, che solo cerca la verità e scienza delle cose, ma si bene all'ingegno, il qual tanto nell'operare quanto nel compiacersi ha per oggetto non tanto il vero quanto il bello»<sup>30</sup>. Trovano qui il loro fondamento i progetti sistematici dei *Fonti dell'Ingegno*. Diversamente da quanto avverrà in quell'opera, Pellegrini è ora interessato a chiarire ulteriormente la natura del bello prodotto dall'ingegno, e l'origine del piacere che esso suscita. In opposizione al sillogismo logico, che non potrà avere altro pregio che «una buona e chiara connessione» dei termini, l'*acconcezza* dell'entimema deriverà dal carattere artificioso dei costituenti del detto acuto: «Egli è dunque mestiere che 'l mezzo o gli estremi o tutti sieno artificiosi e, come direbbe il retore, figurati». Si noti intanto l'inciso «come direbbe il retore»: Pellegrini parla da filosofo, non direttamente da retore, svolge per così dire una funzione "metacritica", una funzione di riflessione nei confronti della tradizione retorica e dei suoi incroci con la logica.

Il concettismo inaugura una stagione di riflessione storica e critica sulla retorica nel cui solco ancora si troveranno per più versi alcuni degli autori decisivi dell'estetica del Settecento, da Dubos a Baumgarten a Herder <sup>31</sup>.

Se però la retorica filosofica di un Baumgarten sarà decisamente imperniata sull'argomentazione, nel caso del concettismo in generale – e del trattato *Delle acutezze* in particolare – l'attenzione graviterà, da una parte, sul discorso entimematico *in quanto terza operazione dell'intelletto*, cioè secondo un'accezione intellettualistica piuttosto che in base a un interesse retorico-argomentativo e, dall'altra parte, su quella vera chiave di volta che è costituita dalla metafora (nei termini di Tesauro) o più in generale dalla *figura*, dal *legamento figurato* come condizione in certo modo onnicomprensiva del discorso retorico (la prescrizione che *'l mezzo o gli estremi o tutti sieno artificiosi*). «Quando adunque il legamento artificioso giugnerà a formare una tanto rara acconcezza vicendevole tra le parti collegate, che la virtù dell'ingegno facciasì in esso principale oggetto di ammirazione, averemo nel detto l'acutezza mirabile». Non sono le proprietà del reale a essere oggetto d'ammirazione nel detto acuto, e nemmeno mere virtù stilistiche, ma l'ingegno stesso e la sua capacità produttiva: «Qui non si tratta di chiarire il vero, ma di formare il bello e 'l mirabile» <sup>32</sup>.

Se dunque nemmeno Pellegrini si sottrae all'obbligo di riconoscere che il detto acuto ha più *apparenza* che *sussistenza* <sup>33</sup>, l'aver enucleato con tanta chiarezza il bello, l'*acconcezza*, come ambito tematico dell'acutezza consente tuttavia al bolognese di proseguire con notevole coerenza l'analisi degli autonomi criteri di validità del detto acuto. Se infatti è chiaro che nell'acutezza «operi più il molto artificio che sia ne' termini con grande e rara acconcezza collegati, che la molta virtù sillogistica del legamento» <sup>34</sup>, ciò significherà semplicemente che la virtù logica dell'ingegno consiste, proprio in parallelo con quanto avviene nel caso dell'intelletto, nella capacità di trovare il termine medio che leghi insieme i diversi elementi, solo che qui il legamento non è funzionale alla verità del riferimento esterno ma alla "acconcezza" del legamento stesso <sup>35</sup>. Contrapponendo l'apparenza alla realtà <sup>36</sup>, Pellegrini si propone dunque di indagare ulteriormente la particolare virtù che permette all'ingegno di istituire quei *nessi figurati* per i quali «non ha regola speciale» <sup>37</sup>.

Ripetiamo ancora: il discorso acuto s'iscrive ora in un campo operativo distinto da quello del vero, della restituzione degli ordini della realtà; è il campo del bello, che si coordina all'ingegno e che, dirà Pellegrini nella sua opera conclusiva, «resta del tutto in balia della Retorica» <sup>38</sup>. Proprio per questo non c'è bisogno di postulare un carattere paralogistico del detto acuto: si tratterà anzi di un ragionamento, quan-



to meno in linea di massima, formalmente corretto, ma intrinsecamente differente da quello logico perché qui «'l mezzo o gli estremi o tutti»<sup>39</sup> sono figurati, metaforici.

La *virtù* dell'ingegno, la sua capacità formativa, occupa dunque per intero il palcoscenico, e ciò che essa mette in scena, propone Pellegrini con un'apertura d'importanza capitale, è la propria stessa attività, la vitalità dell'animo umano: «Questo dir particolarmente che nell'acutezza la virtù dell'ingegno è l'oggetto principale e, per così dire, l'anima della medesima, consuona altresì grandemente alle voci con le quali tra noi variamente suole appellarsi. Perciò che 'vivezza', 'spirito', 'concetto' e simili nomi, in questo genere di cose comunemente usati, sono tutti di tal condizione che per un verso o per un altro riferiscono *un non so che di vitale*, quale si è la predetta destrezza d'ingegno»<sup>40</sup>.

L'ingegno si esplica tramite una prestazione per eccellenza conoscitiva, il "ritrovamento del mezzo", che però non è qui finalizzato alla conoscenza della cosa, ma a istituire proporzioni, *acconcezze*, che, in ultima analisi, sono altrettante prove della vitalità dell'ingegno stesso. E infine il bello così inteso, l'acconcezza frutto di una particolare destrezza, di un *non so che di vitale* dell'ingegno umano, diletta. Ciò vive nel rapporto con il ricettore: come l'occhio corporeo si diletta soprattutto della vista di occhi belli, «ha parimente del convenevole che l'ingegno, occhio dell'animo, non possa incontrarsi in raggio di bellezza altrettanto saporoso al suo *gusto* quanto quello che in altro ingegno graziosamente fiammeggi»<sup>41</sup>.

Il riferimento al "non so che" e al gusto<sup>42</sup>, su cui in quei decenni si andava embrionalmente organizzando uno dei principali versanti della riflessione estetica moderna, vale, col supporto dell'autorità di Cicerone, a rinviare al «giudicio dell'ascoltante»<sup>43</sup> il criterio ultimo di determinazione delle regole operative dell'acutezza.

Con queste ultime considerazioni, circolarmente, verremmo ricondotti a indagare i rapporti fra l'ingegno, le sue "autonome" doti costruttive e il piano della rappresentazione: quanto di fatto avviene nei *Fonti dell'Ingegno*, l'opera conclusiva di Pellegrini da cui avevamo preso le mosse. Ci arrestiamo dunque su queste considerazioni, ritenendo che alcuni fra i più significativi gradienti e alcuni dei più tipici problemi teorici del concettismo italiano abbiano qui già avuto modo di mostrare aspetti forse non sufficientemente indagati dalla critica moderna, ma tuttavia degni del più grande interesse. Acquista una nuova luce, probabilmente, anche quella tesi della *centralità della metafora* su cui si sono giocate tante interpretazioni del concettismo italiano e sulla quale si è anche costruita l'usuale definizione di teorici della letteratura barocca, o del manierismo letterario, assegnata ai più genuini pensatori del nostro Barocco, in quanto essi sarebbero costretti, nel bene e nel

male, a far gravitare tutto il loro apparato teorico attorno alla metafora. Benché, ancora una volta soprattutto in Tesauro, questa caratteristica del teorizzare possa spesso esser stata fatta oggetto delle più straordinarie iperboli<sup>44</sup>, si tratterebbe pur sempre di un limite oggettivo, e non a caso i progetti di sistematizzazione che partono dall'apparato metaforico saranno sempre ritenuti in definitiva arbitrari, non razionalmente fondati, da parte di tutti i lettori (di qui le critiche del proto-illuminismo, e specie quelle di Muratori): con ciò, in ultima analisi, la stagione teorica del Barocco sarebbe ancora una volta solo imperfettamente aristotelica. E tuttavia c'è poi negli stessi autori del Barocco un progetto più esteso, non riducibile alla dimensione della metafora, ma piuttosto capace di estendersi sino a teorizzare, proprio negli incroci fra retorica e logica, una natura argomentativa del pensiero estetico. Proprio qui, però, ci imbattiamo in un nodo concettuale in certo modo insuperabile: la ridescrizione della retorica *arguta* in quanto "teoria della conoscenza tramite paralogismo" è in questo senso un punto di arrivo di assoluta rilevanza, ma al tempo stesso il limite maggiore dell'esperienza tesauriana.

C'è tuttavia, nel ripensamento della retorica da parte di Tesauro, nel suo stesso estremistico sperimentare, una spinta propulsiva che non si arena di fronte all'oggettiva impasse del meccanismo teorico prodotto: la verità della retorica *arguta* è verità *umana* delle cose agibili, secondo una linea di pensiero che porterà a Vico. In questa luce anche il faticoso lavoro di mediazione di Pellegrini fra l'ingegno, il gusto e il "non so che", e poi la sua immersione nell'officina della topica fra la teoria della rappresentazione, la sfera del bello e la vitalità dell'individuo, acquistano forse un rilievo teorico insospettabile. Il lavoro sulla tradizione retorica inizia già a organizzarsi, nel Seicento, in quelle forme che poi daranno luogo, nel secolo successivo, alle nuove scienze umanistiche e in primo luogo alle prospettive moderne dell'estetica.

<sup>1</sup> Pongo l'espressione fra virgolette, a indicare semplicemente la necessità di tener conto dei nessi fra la riflessione secentesca e la tradizione greco-latina; si veda a tal proposito esemplarmente E. Grassi, *Potenza dell'immagine*, ed. it. Milano 1989.

<sup>2</sup> G. Morpurgo-Tagliabue, *Anatomia del Barocco*, cit., p. 26.

<sup>3</sup> Si confrontino anche su questo punto gli studi di Morpurgo-Tagliabue oggi raccolti in Idem, *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo e G. Sertoli, "Aesthetica Preprint: Supplementa", n. 11, Palermo 2002; cfr. inoltre P. D'Angelo, *Il gusto in Italia e Spagna dal Quattrocento al Settecento*, in L. Russo (a cura), *Il Gusto: Storia di una idea estetica*, Palermo 2000, pp. 11-34. Si potrebbe forse sostenere che una certa internazionalizzazione del discorso di Muratori si trovi appunto nella più forte sottolineatura del carattere esemplare di certi modelli poetici, tema proprio di tante poetiche secentesche europee (si cfr. in proposito ad es. il classico studio di J. Dyck, *Ticht-Kunst*, Bad Homburg 1966). Si tratta però appunto piuttosto della ricezione di un'esigenza del secolo appena trascorso che di un'apertura alle nuove sensibilità in formazione.

<sup>4</sup> Cosa che in qualche modo ho tentato, sulla scorta di alcune suggestioni di Morpurgo Tagliabue, nel mio breve lavoro su *Morpurgo-Tagliabue e l'estetica italiana del primo Settecento*, in L. Russo (a cura), *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, "Aesthetica Pre-print", n. 67, Palermo 2003, pp. 47-57.

<sup>5</sup> M. Pellegrini, *Delle acutezze*, nuova edizione Torino 1997.

<sup>6</sup> Sulla "filosofia politica" di Pellegrini cfr. G. L. Betti, *Il "Savio in corte"*, in *Studi secenteschi*, XXXV, 1994, pp. 169-86; Idem, *Amministrazione del potere e contrattualismo politico in Matteo Peregrini*, in *Il pensiero politico*, XXVII, 1994, pp. 105-10; Idem, *Trattatistica civile nel Seicento: la corte e il cortigiano*, in *Studi secenteschi*, XLII, 2001, pp. 277-97.

<sup>7</sup> M. Pellegrini, *Delle acutezze*, cit., p. 8.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>9</sup> *Ivi*.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 14; stesso riferimento per le citazioni che seguono.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>13</sup> *Ivi*.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>17</sup> Aristotele, *Rhetorica*, II, 24, 1401a, ed. cit., p. 265: «Esistono dei "luoghi" degli entimemi apparenti, uno dei quali riguarda lo stile, e di esso una forma, come nella dialettica, consiste nel fare un enunciato in forma di conclusione senza che vi sia stata la deduzione sillogistica [...] per quel che riguarda gli entimemi, un'espressione concisa e antitetica ha l'apparenza di un entimema». Da questo passo trae moltissimo Tesauro, e si cfr. ancora ad esempio il *Cannocchiale aristotelico*, p. 292.

<sup>18</sup> M. Pellegrini, *Delle acutezze*, cit., p. 28.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 30. Stesso riferimento per le cit. che seguono.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>22</sup> Aristotele, *Poetica*, 22, 1459a.

<sup>23</sup> M. Pellegrini, *Delle acutezze*, cit., p. 33.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 34; Pellegrini si serve di un esempio aristotelico: *Regnum spontanea dominatio est* (*Pol.* V, 11, 1313a).

<sup>25</sup> J. Zabarella, *De Methodis libri quatuor*, in Idem, *Opera logica*, cit., rr. 251-2.

<sup>26</sup> M. Pellegrini, *Delle acutezze*, cit., p. 34.

<sup>27</sup> S. Gensini, *L'ingegno e le metafore*, in *Studi di estetica*, 3ª serie, n. 16, 1997, p. 146.

<sup>28</sup> M. Pellegrini, *Delle acutezze*, cit., p. 41. Il sottile velo del "falso" di Tesauro è nel caso di Pellegrini assolutamente trasparente, con l'implicazione che l'attenzione teorica non si ferma affatto su di esso, ma muove decisamente verso le dinamiche dell'ingegno. Non a caso Pellegrini porrà in seguito, fra gli artifici in grado di produrre le acutezze, anche la «finzione palese» mediante la quale si dice «un'apertissima bugia, ma tanto proporzionata alla verità che si fa con diletto ammirare».

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 34; nel seguito si cita dalle pp. 34-5.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>31</sup> Cfr. ad es. il recente R. Simon, *Das Gedächtnis der Interpretation: Gedächtnistheorie als Fundament für Hermeneutik, Ästhetik und Interpretation bei Johann Gottfried Herder*, Hamburg 1998.

<sup>32</sup> M. Pellegrini, *Delle acutezze*, cit., p. 96.

<sup>33</sup> Termini da Pellegrini introdotti a caratterizzare l'acutezza, *ibid.*, p. 37.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 36: «Perché, sì come Aristotele diffinì l'accortezza dell'intelletto *una prestezza nel trovar felicemente il mezzo per far la dimostrazione* [*A. Po.* I, 34, 89b], così noi potremo diffinir l'accortezza dell'ingegno al proposto nostro 'un felice trovamento del mezzo per legar figuratamente in un detto con mirabile acconcezza diverse cose'».

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 37: «Segue ancora che l'acutezza mirabile si regga molto più dall'apparenza che dalla realtà».

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>38</sup> M. Pellegrini, *I Fonti dell'Ingegno*, cit., p. 40.

<sup>39</sup> M. Pellegrini, *Delle acutezze*, cit., p. 35.

<sup>40</sup> Ibid., p. 38, corsivo mio.

<sup>41</sup> Ivi, corsivo mio.

<sup>42</sup> Poco più avanti anche al sentimento, termine allora certo assai controverso: «[...] nell'acutezza quella novità o rarità che si ammira è rarità e novità di perfezione in acconezza, cioè a dire in bellezza. E l'intender come la bellezza, avanzatasi a tal segno che faccia maravigliare, incomparabilmente diletta, è facile a ciascheduno che non manchi di sentimento». Ibid., pp. 42-3.

<sup>43</sup> Ibid., p. 39.

<sup>44</sup> Condivise in modo piuttosto piatto dall'impianto vagamente heideggeriano/grassiano di K. P. Lange, *Theoretiker des literarischen Manierismus*, München 1968.

# Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrigiani
- 5 *Orwel "1984": il testo*, di F. Marengo, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorfles.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Batllori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrin, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorfles, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricercari Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andraea, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe

- 36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
- 43 *Lettura del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettetini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo
- 46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
- 50 *La Distanza Psicica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
- 68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco

## *The Sirens of Baroque*

The present study argues that the complex discussion that in 17th-century Italy surrounded the relationship between the disciplines of rhetoric and dialectic, represents a most significant prelude to the birth of modern aesthetics.

The analysis of some of the key figures of the Italian baroque period (Pellegrini and Tesauro in particular) shows the nexus between the above-mentioned theoretical debate and the great 16th- and 17th-century concern with the systematization of knowledge. At the same time, the study of some of the most representative Italian baroque theoreticians who focussed on the issues of wit, sharpness, and paralogism, foregrounds the dramatic change in the functions that Italian baroque authors attributed to rhetoric. More specifically, in the case of Tesauro this change led to a new, “witty” rhetoric with complex philosophical valences.

Ultimately, it can be argued that, because of the fundamental importance of rhetorical and argumentative strategies, the same new theoretical space imagined by 17th-century Italian authors came, essentially, to be shared in the following century by the paradigmatic exponents of modern aesthetics.