

ERMINIA ARDISSINO

## DAL MERAVIGLIOSO DI TASSO AL MAGICO DI BASILE

**ABSTRACT.** The essay is an overview on the theory and use of wonder, marvel, and the marvellous in Italian literature from the end of 16<sup>th</sup> c. to the middle of 17<sup>th</sup> c. It starts with Torquato Tasso's considerations in his *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, where he connects the marvellous of the chivalric poems to the new trend for epic poems. The essay underlines the peculiarity and significance of Tasso's use of "marvellous", to which he ascribes a transcendental meaning. After a brief consideration of the marvellous as it appears in Galileo's works, thanks to the surprises of new discoveries in astronomy, the essay presents the use of the marvellous in Baroc poetry, according to Marino, who theorizes on poetic wit, and in Baroque prose, according to Tesauro, who theorizes on wit in prose writing. Finally, it discusses the use of "marvellous" in Basile's fairy tales, where the marvellous is totally detached from a supernatural meaning and becomes only a functional part of the narrative process.

**KEYWORDS.** Renaissance Poetics, Baroque Poetics, Torquato Tasso, Wunderkammern, Giambattista Marino, Emanuele Tesauro, Giambattista Basile, Fairy Tales.

Le brevi considerazioni aristoteliche sulla meraviglia nel capitolo XXIV della *Poetica* sono il punto di partenza della ricca discussione che coinvolge critici e letterati in Italia alla fine del Cinquecento sul valore del meraviglioso per la poesia. Aristotele collega meraviglia e

atto letterario nella sua *Poetica*, quando, parlando del poema epico e della tragedia, asserisce che tra i loro elementi costitutivi «si deve introdurre il meraviglioso» e che in particolare nella poesia narrativa «questa specie di meraviglioso è piacevole»<sup>1</sup>. Nel pensiero di Aristotele è molto chiara la necessità della meraviglia per l'epica, anche se risolta in pochi accenni sul ruolo dell'irrazionale in rapporto al verosimile<sup>2</sup>.

Ma non dalle pronunce dei commentatori, Robortello, Piccolomini, Castelvetro, Maggi e Vettori, venne in realtà la più nuova e intrigante discussione sul ruolo della meraviglia nella poesia rinascimentale e sulla sua forza gnoseologica, ma dalla riflessione, strettamente legata alla pratica, di Torquato Tasso che pone le basi teoriche del suo uso nell'epica. Infatti, nel suo piccolo ma decisivo trattato composto intorno al 1562 e poi intitolato *Discorsi dell'arte poetica*, l'autore discute della natura del poema epico o eroico, della «materia» di cui si compone, del modo di «disporla» e «formarla» e del «vestirla», ovvero dell'elocuzione con cui è espressa.

È un giovanissimo Tasso, appena diciottenne, quello che compone questo trattato, che pubblicò solo molto più tardi, nel 1587, quando fu pronta anche una versione arricchita sugli stessi temi, i *Discorsi del poema eroico*. Quello che sorprende della scrittura giovanile è la lucidità e la chiarezza con cui sono individuati i problemi legati a un genere nuovo per la storia letteraria italiana, perché, se i molti poemi cavallereschi, incluso quello dell'Ariosto, si approssimavano al poema epico, poiché assumevano come personaggi Orlando, Carlo Magno, i paladini di Francia come nella *Chanson de Roland*, non reggevano il confronto con l'epica classica. Il solo poema davvero epico, *L'Italia liberata dai Goti* del Trissino, edito nel 1547, che proclamava il rispetto di tutte le regole aristoteliche, era risultato immediatamente un fallimento e tale pareva anche agli occhi del giovane Tasso.

Questi, che allora frequentava i corsi dell'Università di Padova e di Bologna e insieme la casa del teorico Sperone Speroni, si era già impegnato nella scrittura epica con quello che risulterà il giovanile

<sup>1</sup> ARISTOTELE, *Poetica*, trad. it. di A. Plebe e M. Valmigli, Bari, Laterza, 1984, 1460a. Aristotele affronta il problema del meraviglioso come origine del sapere anche in Id., *Metafisica*, trad. it. di A. Russo, Bari, Laterza, 1990, p. 6, 982b-983.

<sup>2</sup> Id., *Poetica*, cit., 1461b.

*Gierusalemme*, che però sospese dopo la composizione di appena tre canti, optando per il poema cavalleresco, *Il Rinaldo*, che pubblicò già nel 1562. Nella prosa giovanile, che resta un autentico capolavoro di acume teorico, uno dei capitoli più nuovi e rilevanti delle molte pagine di poetiche rinascimentali è proprio quello riguardante il meraviglioso. Tasso non deriva le sue riflessioni in prima istanza da discorsi teorici di poetica, ma riflette sugli elementi compositivi dei poemi cavallereschi e dei poemi epici e, riguardo all'invenzione, apre una parentesi sugli episodi magici che sfruttano le risorse del meraviglioso. Da una parte salva la fedeltà alle regole aristoteliche, dall'altra accoglie dalla tradizione dei poemi cavallereschi la capacità di far presa su un largo pubblico adattando le invenzioni più dilettevoli alle regole del verisimile sulle quali si deve modellare, a suo avviso, il poema epico.

Nel discorso primo, relativo alla materia del poema, stabilisce che l'argomento «deve esser tolto da l'istorie». Per Tasso, non è possibile fingere interamente un'azione epica, «perché dovendo l'epico cercare in ogni parte il verisimile [...], non è verisimile ch'una azione illustre, quali sono quelle del poema eroico, non sia stata scritta e passata alla memoria de' posteri con l'aiuto d'alcuna istoria»<sup>3</sup>. Ma il poeta non è uno storico, infatti ha dalla sua la possibilità di inventare delle azioni, benché sia tenuto alla «sembianza di verità» con cui non solo deve persuadere i lettori che le cose trattate sono vere, ma deve persino «sottoporle in guisa a i lor sensi che credano non di leggerle ma di esser presenti e di vederle e di udirle»<sup>4</sup>. Proprio relativamente alla scelta delle sue storie Tasso fa emergere il problema del meraviglioso, che, a suo avviso, è un elemento essenziale per creare quel diletto che rende amabile e piacevole un poema, che affascina il lettore non solo intendente, ma anche il largo pubblico.

Poco dilettevole è veramente quel poema che non ha seco quelle meraviglie che tanto muovono non solo l'animo degli ignoranti, ma de' giudiziosi ancora: parlo di quelli anelli, di quelli scudi incantati, di que' corsieri volanti, di quelle navi converse in ninfe, di quelle larve che fra'

<sup>3</sup> T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a c. di L. Poma, Torino-Napoli-Milano, Einaudi-Ricciardi, 1977, p. 5. Tutte le citazioni dai due *Discorsi* sono tratte da questa edizione.

<sup>4</sup> *Ibid.*

combattenti si tramettono e d'altre cose sì fatte: delle quali quasi di sa-  
pori, deve giudizioso scrittore condire il suo poema, perché con esse in-  
vita ed alletta il gusto degli uomini volgari, non solo senza fastidio, ma  
con soddisfazione ancora de' più intendenti<sup>5</sup>.

Sebbene «verisimile» e «maraviglioso» siano, come sottolinea Tasso, «diversissimi», l'arte di «eccellente poeta» è quella che li accoppia. E questo è stato fatto in genere dai poeti, ma ciò che egli rivendica su di sé è la novità della teorizzazione e della dissoluzione del nodo della combinazione tra le due nature della poesia epica. Tasso rifiuta le proposte fatte prima di lui di temperarli l'uno con l'altro, perché egli mira a una soluzione rispettosa della necessaria verosimiglianza, che deriva dalla natura mimetica del poema, pur ricorrendo al meraviglioso. Un'azione di questo tipo può essere, secondo Tasso, «verosimile» e «maravigliosa» insieme. La proposta fa perno proprio sulla qualità non fittizia e non fantastica del meraviglioso, e quindi sulla sua natura rivelatrice di una dimensione altra dal reale, che proprio per questo non manca di essere vera. Si tratta della dimensione soprannaturale di quei miracoli che appartengono alla religione e che hanno la natura di verità perché suffragati dalla fede e dalla Rivelazione:

Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter degli uomini, a Dio, a gli Angioli suoi, a' demoni, o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è concessa questa podestà, quali sono i santi, i maghi e le fate. Queste opere, se per se stesse saranno considerate, maravigliose parranno; anzi miracoli sono chiamati dal comune uso di parlare. [...] Può esser dunque una medesima azione e maravigliosa e verisimile: maravigliosa, riguardandola in se stessa e circonscritta dentro a i termini naturali; verisimile considerandola divisa da questi termini nella sua cagione, la quale è una virtù soprannaturale, potente ed avvezza ad operar simili maraviglie<sup>6</sup>.

La «maraviglia» dunque nasce, secondo Tasso, dal non saper ricondurre nei termini dei rapporti di causa effetto comuni un'azione, che perciò appare sorprendente, ma al contempo giustificata, se ricondotta alle cause ultime di cui è manifestazione. Non è la scienza a giustificarla, ma la religione che «si è bevuta nelle fasce insieme co

<sup>5</sup> Ivi, p. 7.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 9-10.

‘l latte» e che è «confermata da i maestri de la nostra santa fede»<sup>7</sup>. La religione creduta per vera può giustificare l’inverosimile, purché stia entro i suoi termini. Tasso evidenzia come gli antichi abbiano creduto alle invenzioni dei poeti che facevano intervenire gli Dei nelle azioni degli uomini per la loro pur «vana religione». Di qui la necessità per il poeta dei suoi tempi di scegliere per le sue invenzioni le storie di religione cristiana, perché le altre non possono più essere credibili. Se la scelta cade su di una «religione tenuta falsa da noi», allora sarà impedito proprio il ricorso al meraviglioso, poiché il meraviglioso dipende dall’intervento delle potenze divine e, se queste potenze non sono credibili, neppure il meraviglioso sarà possibile. Egli afferma decisamente: «E quanto quel meraviglioso (se pur merita tal nome) che portan seco i Giovi e gli Apolli e gli altri numi de’ Gentili sia non solo lontano da ogni verisimile, ma freddo ed insipido e di nissuna virtù, ciascuno di mediocre giudizio se ne potrà facilmente avvedere leggendo que’ poemi che sono fondati sulla falsità di quell’antica religione»<sup>8</sup>.

Così nel suo poema egli ricorre a quel meraviglioso cristiano di cui annuncia fin dalla prima ottava l’esistenza: «in van l’inferno vi s’oppose» e «il Ciel gli diè favore»<sup>9</sup>. Infatti nella *Gerusalemme liberata* vediamo intervenire nella lotta per la conquista della Città Santa le schiere angeliche e le legioni infernali messe in campo da Dio o dal «gran nemico de l’umane genti»<sup>10</sup>, che raduna il suo concilio per organizzare l’intervento magico a favore dei Saraceni. Non solo il demoniaco è ricondotto alle sue radici teologiche cristiane, ma la stessa guerra per la riconquista di Gerusalemme appare come un episodio della perenne lotta fra Bene e Male, secondo una lettura teologica cristiana in cui viene ricordato il fondamento della salvezza: la morte di Cristo, confermata come l’evento cardine della storia.

Gran parte delle vicende meravigliose del poema tassiano derivano da questo concilio infernale narrato nel quarto canto: l’invio della maga Armida nel campo cristiano per deviare dal loro intento i

<sup>7</sup> Ivi, p. 9.

<sup>8</sup> Ivi, p. 8.

<sup>9</sup> TASSO, *Gerusalemme liberata*, a c. di L. Caretti, Milano, Mondadori, 1975, I, 1. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione; ogni riferimento segnalato si limiterà d’ora in avanti a indicarne il canto e l’ottava.

<sup>10</sup> Ivi, IV, 1.

soldati crociati; la loro prigionia in un castello incantato in riva al Mar Morto; la lite che allontana Rinaldo dal campo e lo porta al fatidico incontro con Armida e alla sua evasione nelle Isole Fortunate ad amoreggiare nel giardino incantato; la grande siccità che provoca morte e inazione nel campo cristiano; l'«incantazione» della foresta che non permette la costruzione delle macchine d'assalto per la ripresa dell'attività bellica. Insomma, la trama della Gerusalemme liberata è tessuta con questi episodi di natura diabolica fino all'intervento di Pietro l'Eremita, che neutralizza le magie con l'aiuto di un altro mago buono in cerca del vero Dio. La finale vittoria avviene con l'intervento nel campo di battaglia delle schiere angeliche guidate dall'arcangelo Michele, che mostrerà a Goffredo come queste combattano al suo fianco:

Non chinâr, non chinâr gli occhi smarriti,  
mira con quante forze il Ciel t'aiuti.

[...]

Mira di quei che fur campion di Cristo  
l'anime fatte in cielo or cittadine,  
che pugnan teco e di sì alto acquisto  
si trovan teco al glorioso fine<sup>11</sup>.

Il lettore è dunque invitato a credere a quel meraviglioso che Goffredo vede. Non può sorprendere il fatto che nelle parole dell'angelo sia usato ripetutamente il verbo che costituisce la radice etimologica di meraviglia: «mira». La ripetizione attira l'attenzione su questo "mirabile cristiano" che non solo deve divertire il lettore, ma guidarlo alla corretta comprensione degli eventi.

Proprio l'insistito uso del verbo "mirare" mette in rilievo un altro "meraviglioso" presente nel poema: la bellezza femminile come valore superiore, trascendentale. Motivo ricorrente nel poema è infatti l'ammirazione che il volto femminile suscita nei guardanti. Si sa che nella *Liberata* oltre agli incanti si intrecciano nelle vicende della guerra anche gli amori. Ben quattro sono le coppie innamorate, fortunate o sfortunate, che si creano nel corso del poema: quella di Olindo e Sofronia, di Tancredi e Clorinda, di Erminia e Tancredi, di Rinaldo e Armida. I termini "mirare", "ammirare", "mirabile", "meraviglia", usati in concomitanza con la visione di un volto rimarche-

<sup>11</sup> Ivi, XVIII, 92-94.

vole per la sua bellezza, sono parole chiave nel linguaggio tassiano, parole dalla forte significatività che connotano incontri individuali ed episodi cruciali del poema. Il meraviglioso si realizza infatti non solo con gli interventi del soprannaturale, ma anche con eventi che esulano dalla linearità e dalla comprensibilità del reale, come ad esempio l'incontro con la bellezza femminile, che lascia sempre negli spettatori un effetto di stupore e di sconcerto. Questi episodi sconvolgono i piani umani per la loro imprevedibilità e per il fascino che esercitano, perciò operano una svolta nella storia.

Determinante nella vicenda di Olindo e Sofronia (i due giovani che si autoaccusano davanti all'autorità saracena e sono mandati a morte) è il momento in cui Clorinda, «di mirar vaga e di saper», si appressa al rogo degli infelici amanti. Quando, apertesi le turbe, riesce a «riguardar da presso» quanto sta avvenendo, ella «mira che l'una [Sofronia] tace e l'altro [Olindo] geme», osserva cioè con uno sguardo non distratto, ma attento e incurioso, la condizione dei due giovani condannati a morte. La sua reazione è compassionevole e immediata: «intenerissi e si condolse / d'ambeduo loro e lagrimonne alquanto», «più la move il silenzio e meno il pianto»<sup>12</sup>. Nello svolgimento del poema questo è il primo efficace moto di simpatia che attraversa i due opposti schieramenti. Il viso dei due giovani, soprattutto quello di Sofronia, suscita stupore nella guerriera saracena e ammirazione, quindi determina interesse, simpatia, pietà. Ma soprattutto l'ammirazione rivela la distinta percezione che l'altro sfugge a schemi predefiniti. Clorinda si lascia interrogare da questa meraviglia, perché qualcosa di inintelligibile sollecita la sua curiosità, la sua immaginazione, la sua pietà; ne deriva un movimento a favore e non contro l'altro, il nemico.

Anche l'innamoramento di Tancredi per Clorinda è costruito partendo da un moto di meraviglia. A Tancredi, che in sosta dall'inseguimento dei nemici cerca un poco di refrigerio presso una fonte, si offre «d'improvviso» il viso di Clorinda «tutta, fuor che la fronte, armata apparse»<sup>13</sup>. Lui è cristiano, lei è pagana, anche lei però è alla ricerca di riposo dalla battaglia. Tancredi non è sollecitato dall'inimicizia, ma dalla bellezza della donna e si lascia invadere dalla meraviglia:

<sup>12</sup> Ivi, II, 41-43.

<sup>13</sup> Ivi, I, 47.

Egli mirolla, ed ammirò la bella  
sembianza, e d'essa si compiacque e n'arse.  
Oh meraviglia! Amor ch'a pena è nato,  
già grande vola e già trionfa armato<sup>14</sup>.

Non è un gioco di parole, l'insistenza sullo stupore che nasce in Tancredi: «mirolla», «ammirò», «meraviglia», sottolinea il gioco del meraviglioso: qualcosa sta avvenendo, qualcosa che sfugge al suo controllo. Infatti l'accento al mitico dio, che già domina, banalizza forse l'incanto, ma manifesta anche senza dubbi che l'ammirazione ha dato luogo a un sentimento nuovo. "Amore" nella poesia e nel pensiero del Tasso, impregnati di neoplatonismo ficiniano, è indicazione di una rivelazione trascendente. «Grande dio, agli uomini e agli dei degno d'ammirazione», scrive Ficino commentando il *Simpósio* platonico, «Degno d'ammirazione perché ciascuno quella cosa ama per la bellezza della quale si meraviglia», così come gli angeli «maravigliandosi della bellezza divina quella amano, e similmente avviene agli uomini di quella dei corpi»<sup>15</sup>. Tasso ha letto e postillato queste pagine (nella originale versione latina) e su di esse inventa le sue storie e modella i suoi personaggi<sup>16</sup>.

L'animo di Tancredi è sconvolto dopo il primo incontro con Clorinda, e sul motivo della meraviglia Tasso articolerà anche la narrazione dei loro incontri successivi. Esso è infatti ripreso nel canto III, quando sul campo di battaglia Tancredi si accorge di essere in presenza dell'amata, che gli appare all'improvviso dopo che il colpo di lancia le ha fatto cadere l'elmo dal capo:

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> M. FICINO, *Sopra l'amore o ver convito di Platone*, a c. di G. Ottaviani, Milano, Celuc, 1973, p. 12.

<sup>16</sup> Le postille del Tasso a Ficino si leggono nel volume: PLATO, *Omnia divinis Platonis opera tralatione Marsilii Ficini, emendatione et ad Graecum codicem collatione Simonis Grynaei nunc recens summa diligentia repurgata*, Basilea, Officina Frobeniana, 1532. Il volume ha segnatura 46 tra i postillati barberiniani del credenzino Tasso; su questo postillato si veda A.M. CARINI, *I postillati 'barberiniani' del Tasso*, «Studi tassiani», 12, 1962, pp. 97-110: p. 109. Testimonianza dell'efficacia della lettura tassiana a Platone sono le molte rime "neoplatoniche", come il sonetto *Amor alma del mondo, amore è mente*. Sul neoplatonismo di Tasso mi permetto di rimandare a E. ARDISSINO, *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.



Ferirsi a le visiere, e i tronchi in alto  
volare e parte nuda ella ne resta;  
ché rotti i lacci a l'elmo suo, d'un salto  
(mirabil colpo!) ei le balzò di testa;  
e le chiome dorate al vento sparse,  
giovane donna in mezzo al campo apparse<sup>17</sup>.

Questo colpo non è mirabile per la bravura nel colpire, ma per aver rivelato che il cavaliere anonimo contro cui Tancredi combatte è in realtà la donna amata, e ciò dà la possibilità all'amore nascosto, che tormenta il cavaliere, di manifestarsi. Lo stesso poeta introduce in questa occasione uno dei suoi rari interventi nella narrazione. Egli si rivolge a Tancredi direttamente invitandolo a scuotersi dallo stupore che l'ha preso: «Tancredi a che pur pensi? A che pur guardi? / Non riconosci tu l'altero viso? / quest'è pur quel bel volto onde tutt'ardi; / tuo core il dica, ov'è l'esempio inciso»<sup>18</sup>. L'invito a far parlare il cuore, a far emergere l'interno dramma, ove domina l'immagine della donna, segna oltre che l'emergere del patetico nella narrazione anche la ripresa del motivo platonico dell'immaginazione, che coincide con la riproduzione interiore dell'immagine dell'amata.

Ancora più avanti, quando Tancredi avanza per il duello con Argante, vede in tutta la sua bellezza il volto di Clorinda, che «la visiera alta tenea da 'l volto», ed è attratto dalla sua figura al punto da scordare il suo dovere:

Già non mira Tancredi ove il circasso  
la spaventosa fronte al cielo estolle,  
ma move il suo destrier con lento passo,  
volgendo gli occhi ov'è colei su 'l colle;  
poscia immobil si ferma e pare un sasso:  
gelido tutto fuor, ma dentro bolle.  
Sol di mirar s'appaga...<sup>19</sup>.

Le armi anche questa volta sono vinte dal volto e dalla bellezza della donna, che esercitano un potere d'attrazione su Tancredi e gli fanno dimenticare l'onore del campo crociato. Questa attenzione al

<sup>17</sup> TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., III, 21.

<sup>18</sup> Ivi, III, 22.

<sup>19</sup> Ivi, VI, 27.

volto di Clorinda ha una profonda ragion d'essere nella concezione tutta rinascimentale del valore trascendentale della bellezza femminile. Il viso infatti ritrae, per Tasso, la vittoria che le forze spirituali esercitano internamente su quelle corporee ed assegna a tutto l'essere un carattere spirituale<sup>20</sup>. Non è un caso che proprio il Cinquecento, erede dell'apologia di Pico *De dignitate hominis* e dei commenti ficiniani a Platone e a Plotino, sia la grande stagione dell'esaltazione della bellezza umana e dell'espressività del volto. La bellezza del volto e la sua misteriosa profondità sono infatti rivelatrici di un'entità nascosta e indomabile, impossibile a trasformarsi in oggetto: per questo appartengono al genere del meraviglioso. La bellezza richiama ad un rispetto che si impone su chi guarda. Come osserva il filosofo francese Emmanuel Levinas, anche in Tasso il volto umano «soggioga come una magia, ma non si rivela. [...] Il volto, ancora cosa fra le cose, apre un varco nella forma che peraltro lo delimita»<sup>21</sup>. Si riconosce nel viso umano una ricchezza che influenza l'animo di chi lo guarda; di fronte al volto altrui l'individuo è costretto a riconoscere una forza, come fosse un enigma che non si può ridurre a propria misura. La misteriosa profondità del viso umano è rivelatrice di una sua santità sia per essere analogia di quell'ordine superiore che è la bellezza celeste, sia perché implica un'entità che lascia sul volto i suoi caratteri visibili, ma che è nascosta e inafferrabile come la divinità. Tasso definisce infatti la bellezza «velo dell'anima», che traluce e si manifesta attraverso il volto, tempio della parte più inafferrabile e recondita dell'essere, «sancta sanctorum»<sup>22</sup>.

Anche la bellezza della maga Armida (le sue «tante meraviglie»<sup>23</sup>) rivela qualcosa di recondito e ha un effetto che strega l'anima, legandola al circolo vizioso della mondanità e dell'inganno. Rinaldo, preso dalle sue bellezze, le esalta giungendo fino a fare del cielo e delle stelle gli unici degni specchi della donna<sup>24</sup>. Nella parabola della sua storia egli avrà modo di ricredersi e di correggere l'indebita ve-

<sup>20</sup> Cfr. TASSO, *Il Minturno ovvero de la bellezza*, in *Id.*, *Dialoghi*, a c. di G. Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 1006-1012.

<sup>21</sup> E. LEVINAS, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Milano, Jaca Book, 1980, p. 224.

<sup>22</sup> TASSO, *Il Minturno ovvero de la bellezza*, cit., p. 1008.

<sup>23</sup> TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., IV, 32.

<sup>24</sup> *Ivi*, XVI, 22.

nerazione del volto di Armida. Come Pietro l'Eremita gli indica, l'obiettivo umano non è orizzontale, ma verticale: «T'alzò Natura inverso 'l ciel la fronte, / e ti diè spirti generosi ed alti, / perché 'n su miri»<sup>25</sup>. Rinaldo, nell'impresa di liberare la foresta dagli incantesimi del mago Ismeno, riflette sul fascino della bellezza, assegnando questa volta al cielo un posto superiore nella contemplazione rispetto al volto di Armida che lo aveva soggiogato:

Fra se stesso pensava: "Oh quante belle  
luci il tempio celeste in sé raguna!  
Ha il suo gran carro il dì, l'aurate stelle  
spiega la notte e l'argentata luna;  
ma non è chi vagheggi o questa o quelle.  
E miriam noi torbida luce e bruna  
ch'un girar d'occhi, un balenar di riso,  
scopre in breve confin di fragil viso"<sup>26</sup>.

È evidente che Tasso, come già Dante aveva mostrato nel suo amore per Beatrice, riserva al meraviglioso una funzione rivelatrice di una dimensione sacra, che solo nella disposizione attenta del riguardante può avere la sua piena manifestazione. Infatti ai revisori che egli aveva scelto – teologi e poeti come Silvio Antoniano, Scipione Gonzaga, Sperone Speroni, Angelo Angeli detto il Bargeo e Flaminio Nobili – per valutare il suo poema prima che andasse alle stampe, questi episodi meravigliosi nella tessitura del poema epico parevano eccessivi e troppo svianti. Tasso però li difese sempre con molta convinzione, giungendo anche all'invenzione di una dimensione allegorica del poema, cui all'inizio, per sua stessa confessione, non aveva pensato. In essa dava a ciascuna invenzione il suo significato altro, assegnando perciò anche una loro giustificazione. A Scipione Gonzaga scriveva:

[...] dubitando io che quelle parti mirabili non paressero poco convenevoli all'azion intrapresa, nella quale forse alcun buon padre del Collegio germanico [Silvio Antoniano] avria potuto desiderare più istoria e men poesia, giudicai ch'allora il meraviglioso sarebbe tenuto più com-portabile che fosse giudicato ch'ascondesse sotto alcuna buona e santa allegoria. E per questo, ancora ch'io non giudichi l'allegoria necessaria

<sup>25</sup> Ivi, XVII, 62.

<sup>26</sup> Ivi, XVIII, 13.

al poema, come quella di cui mai Aristotele in questo senso non fa motto; e ben che io stimi che il far professione che vi sia convenga al poeta, nondimeno volsi durar fatica per introdurla, [...]. Se dunque i miracoli miei del bosco e di Rinaldo convengono alla poesia per sé, com'io credo, ma forse sono soverchi per la qualità de' tempi in questa istoria, può in alcun modo questa soprabbondanza di miracoli esser da' severi comportata più facilmente, se sarà creduto che vi sia allegoria. V'è ella veramente, quanto buona, i' non so; un'altra volta ne discorreremo<sup>27</sup>.

Siamo nell'ottobre 1575. Tasso porta poi a difesa del valore allegorico delle sue invenzioni meravigliose l'autorità di Ficino nel suo commento *In convivium de Amore* (il *Simposio* di Platone), e continua ricorrendo ad autorità platoniche per difendere il valore allegorico di alcune vicende del poema. L'allegoria, si sa, serve proprio per dare un valore altro al senso letterale, per designare una dimensione morale e spirituale agli elementi della finzione poetica. È un'ulteriore conferma della dimensione che il meraviglioso porta con sé, secondo Tasso, una possibilità di conoscenza di una realtà che non può essere esplorata e conosciuta attraverso le vie normali, ma necessita comunque di uno sguardo più profondo. Più avanti, con il supporto della teologia di Sant'Agostino dirà: «L'allegoria, coi sensi occulti de le cose significate, può difendere il poeta da la vanità e da la falsità similmente»<sup>28</sup>.

Quando circa dieci anni dopo Tasso riprende le riflessioni sul meraviglioso per stendere i suoi principi di poetica nei più compiuti *Discorsi del poema eroico*, ovvero nel periodo di riscrittura del poema che diventerà la *Conquistata*, egli resta fedele alle sue dichiarazioni giovanili rispetto al meraviglioso. Riprendendo letteralmente nel secondo libro dei *Discorsi del poema eroico* i passi dei primi *Discorsi*, seppur con qualche significativa aggiunta, Tasso porta la trattazione nella stessa direzione che abbiamo appena evidenziato. Il meraviglioso si collega strettamente con il discorso sul divino, infatti egli afferma apertamente che non si può condannare, come ha fatto il Robortello, ciò che appare nei poemi antichi, essendo esso stato approvato dai teologi dell'antichità. Le stesse cose valutate dai «fisici», ovvero dagli studiosi della natura, sarebbero reputate «impossibili»,

<sup>27</sup> TASSO, *Lettere poetiche*, a c. di C. Molinari, Parma, Guanda, 1995, pp. 234-39.

<sup>28</sup> ID., *Giudicio sovra la "Gerusalemme" riformata*, a c. di C. Gigante, Roma, Salerno, 2000, pp. 18-19.

«ma ai teologi de' gentili non parvero tali» in quanto possibili alle divinità concepite secondo la mitologia antica. Proprio i «teologi de' gentili [...] diedero a' poeti questo ardire e questa licenza di fingere; anzi i telogi e i poeti antichi, furono i medesimi», perché «furono i poeti i creatori dei miti che giustificavano le credenze dei popoli»<sup>29</sup>.

Tasso contesta una per una le osservazioni di questo commentatore di Aristotele che negava valore al meraviglioso virgiliano, alle ninfe convertite in navi o al ramo d'oro che parla e sanguina. Tuttavia, se agli antichi potevano essere concesse queste invenzioni, le stesse non possono più essere accettate nel poema moderno, perché fondate su un'altra religione e su principi teologici non più creduti. Di qui la condanna di poemi come *Il Costante* di Francesco Bolognetti del 1565, che fa pronosticare a Giove i futuri fasti dei pontefici, e come *l'Ercole* del Giraldo Cintio del 1557, che accoglieva i soggetti mitologici antichi.

Quello che però più importa al nostro discorso è che questa parte relativa al meraviglioso in una stesura successiva, databile al 1594, quindi ultima pagina teorica del Tasso, si arricchisce di un inserto che discute della «icastica poesia», che è considerata la perfetta poesia, perché «imita le cose che si trovano o si sono trovate»<sup>30</sup>. Trapassando a un linguaggio impregnato di platonismo, Tasso impiega altre categorie per sostenere che, diversamente dal sofista «facitor de gl'idoli, intendiamo de gl'idoli che sono immagini de le cose non sussistenti», il poeta «imita ancora le sussistenti». Ora quali sono appunto le «cose sussistenti»? Sono le «intelligibili veramente – scrive Tasso – dunque le immagini de gli angeli descritte da Dionigi sono di cose più di tutte sussistenti, e 'l leone alato ancora e l'aquila e 'l bue e l'angelo», ovvero i simboli degli evangelisti, che appartengono non alla fantasia, ma a quella parte non divisibile dell'animo, ovvero il «semplicissimo intelletto»<sup>31</sup>.

Tasso giustifica in questo modo il radicale spostamento che ha subito la sua poesia, che nella *Conquistata* non accoglie più il meraviglioso come era della *Liberata*, ma presenta solo un meraviglioso cristiano, fatto di «eccesso di verità», come scrive nel *Giudicio sovra*

<sup>29</sup> TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., p. 189.

<sup>30</sup> Ivi, p. 179.

<sup>31</sup> Ivi, p. 180.

la “*Gerusalemme*” riformata<sup>32</sup>. Infatti nella *Conquistata* sono abolite le storie d’amore di Clorinda e Tancredi e le devianze di Rinaldo innamorato di Armida, mentre sono accresciute quelle figurazioni simboliche che danno forma enigmatica e sostrato di verità cristiana alla storia, elementi che Tasso spiega nei dettagli come allegorie nel primo capitolo del *Giudicio*.

Se ci siamo così lungamente soffermati sulla teorizzazione del Tasso è perché essa costituisce uno snodo importantissimo per la creazione poetica di tutto il Seicento. Non solo l’epica sul modello della *Gerusalemme liberata* e *Conquistata* prende il posto del romanzo cavalleresco nelle letture in Italia e in Europa, ma anche l’idea di un meraviglioso cristiano matura per accogliere ormai una poesia che ricorre sempre più spesso alle storie e alle immagini bibliche.

In comparazione all’esito delle riflessioni tassiane un ruolo assai minore ebbero invece le contemporanee riflessioni di Francesco Patrizi da Cherso che nella sua *Poetica* dedica una «deca» intera al meraviglioso, la cosiddetta *Deca ammirabile*<sup>33</sup>. Patrizi parla in veste di teorico, ma la sua poetica non suscita le discussioni che i *Discorsi* del Tasso smossero all’interno del mondo della poesia alla fine del Cinquecento e all’inizio del Seicento. Da filosofo neoplatonico Patrizi vide anche proibita la sua opera *Nova de universis philosophia*, che costituisce la sintesi del suo pensiero e un tentativo di restaurare un nuovo fervore religioso-filosofico nel cattolicesimo inaridito dall’aristotelismo. La poesia per Patrizi attinge alla sapienza riposta, quindi essa possiede un carattere magico-religioso: le sue origini sono divine nella forma della profezia. Anche se quei tempi sono finiti, egli cerca di liberare la poesia dall’imitazione – principio fondante delle poetiche rinascimentali e aristoteliche – proclamando che il suo oggetto è il «mirabile». Il fine è quello di recuperare il tempo delle origini in cui il linguaggio stesso operava meraviglie ed era connesso con il divino. Per Patrizi sarebbe compito della poesia riportare il meraviglioso che la filosofia aristotelica ha cancellato.

Il rifiuto di Aristotele, benché espresso in un contesto molto diverso, resta ovviamente una componente del meraviglioso nella nuova epistemologia. L’età d’avvio della scienza moderna non fa

<sup>32</sup> TASSO, *Giudicio sovra la “Gerusalemme” riformata*, cit., p. 19.

<sup>33</sup> F. PATRIZI, *Deca ammirabile* in ID., *Della poetica*, a c. di D. Aguzzi Barbagli, Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1969-71, vol. II.

scompare il meraviglioso, anzi la scoperta degli straordinari misteri della natura e dei suoi meccanismi si trova spesso espressa come meravigliosa in Galileo e nei suoi allievi. La meraviglia compare perfino nel titolo della prima opera astronomica di Galileo, che annuncia le straordinarie scoperte del 1609 e 1610: *Sidereus nuncius, magna longeque admirabilia spectacula pandens, unicuique praesertim vero philosophis et astronomis* (Annuncio sidereo che grandi e oltremodo mirabili spettacoli apre ed espone allo sguardo d'ognuno e in special modo di filosofi e astronomi)<sup>34</sup>. La conoscenza è sì frutto della meraviglia, ma in questo caso la meraviglia è a sua volta frutto della conoscenza. Galileo non esita a sottolineare l'incredibile godimento che ha provato nel vedere per la prima volta la luna, le stelle e i pianeti con il cannocchiale. Nell'*Istoria e dimostrazioni sopra le macchie solari e loro accidenti* definisce ancora le sue scoperte come «inopinate meraviglie che sino a questa nostra età erano celate»<sup>35</sup>. Anche nella dedica de *Il saggiaiore* lo scienziato ribadisce che più di ogni altra cosa portano meraviglia le investigazioni celesti, rinsaldando così il legame fra meraviglia e conoscenza. In questi fenomeni il meraviglioso, come già per il Medioevo e per il Rinascimento, non cessa del tutto di rappresentare un aspetto centrale del complesso sistema di rappresentazione verbale e visivo, filosofico ed estetico, intellettuale ed emotivo attraverso cui si apprendeva, possedeva o scartava l'ignoto<sup>36</sup>.

Ma se nuovi criteri classificatori caratterizzano l'epistemologia moderna, la meraviglia continua a costituire un anello di connessione tra lo scatto che attiva il processo conoscitivo e il cammino di conoscenza. Basti pensare alla funzione di quel tipo di meraviglia naturale che più colpisce nei viaggi di scoperta del Nuovo Mondo. Questi eventi rivelano che non tutte le categorie ereditate dal mondo antico sono valide e soprattutto complete, quindi spingono a meglio definire e concettualizzare la meraviglia stessa.

Uno degli effetti delle novità importate in Europa con i viaggi oltreoceano è l'avvento del collezionismo, che trova la sua formula

<sup>34</sup> G. GALILEI, *Sidereus nuncius*, Venezia, T. Baglioni, 1610.

<sup>35</sup> Id., *Istoria e dimostrazioni sopra le macchie solari e loro accidenti*, in Id., *Opere*, a c. di A. Favaro, Firenze, Barbera, 1934, V, p. 38.

<sup>36</sup> Cfr. S. GREENBLATT, *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo*, trad. it. di G. Arganese e M. Cupellaro, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 50.

linguistica nell'espressione "gabinetti o stanze della meraviglia" o, alla tedesca, *Wunderkammern*. I naturalisti del Cinquecento iniziano un'attività che, benché sottoposta soprattutto al criterio della meraviglia, sarà all'origine non solo delle collezioni naturali e dei musei, ma anche degli studi di storia naturale che porteranno progressivamente ai primi tentativi di classificazione delle specie. In quella che è forse la prima descrizione di queste stanze, datata 1577, ad opera del medico senese Pietro Andrea Mattioli, si legge:

Non lascerò di dire che di lode immortale sono degni alcuni uomini virtuosi e singolari de i tempi nostri, i quali nelle case loro hanno fabbricato alcuni repositori, dove, come in un teatro con bellissimo ordine vi si vegano raccolte le migliaia di piante vive e secche [...] Né lasciarò di dire delli animali più notabili e miracolosi, che sieno fra le più notabili cose della natura, [...] che con arte meravigliosa, vi si veggono conservati come se fussero vivi.<sup>37</sup>

Nelle collezioni di Ferrante Imperato a Napoli, di Ulisse Aldrovandi e Ferdinando Cospi a Bologna, di Ludovico Settala a Milano, di Francesco Calzolari a Verona, Michele Mercati, Athanasius Kircher, Federico Cesi e Virginio Cesarini a Roma, come ci attestano le pubblicazioni rimaste, il criterio della collezione non è altro che la natura sorprendente, prodigiosa, dunque meravigliosa che gli oggetti manifestano agli occhi del possessore. Animali e piante sconosciute, ma anche oggetti strani, di cui magari è ignoto l'uso, o reperti antichi, come vasi e monete che la riscoperta dell'antichità fa emergere dai terreni, si abbinano a quadri, medaglie e altri oggetti curiosi. Questi gabinetti delle curiosità non solo sono all'origine del moderno collezionismo, ma furono anche uno straordinario stimolo all'avanzamento delle scienze naturali. Etichettare, descrivere, ordinare questo materiale richiedeva dei principi classificatori che impiegarono tempo a perfezionarsi, ma di cui vediamo già le prime forme negli scritti di Federico Cesi, fondatore e guida dell'Accademia dei Lincei. Oltretutto questo collezionismo avviò un lar-

<sup>37</sup> P.A. MATTIOLI, *I discorsi di M. Pietro Andrea Matthioli sanese, medico cesareo, et del serenissimo principe Ferdinando archiduca d'Austria &c. nelli sei libri di Pedacio Discoride Anazarbeo della materia medicinale In Venetia*, Venezia, Eredi V. Valgrisi, 1581, f. 5v-6r. Cfr. P. FINDLEN, *Possedere la natura*, in *Le stanze della meraviglia. I musei della natura fra storie e progetto*, a c. di L. Basso Peressut, Bologna, CLUEB, 1997, p. 25.



go mercato di materiali che circolavano in Europa – *Il mercato delle meraviglie di natura*, come recita il titolo del libro di Nicolò Serpetro edito nel 1653 – per la soddisfazione di quei collezionisti che non viaggiavano. Proprio quest'esperienza, che è alla base della razionalizzazione delle conoscenze dell'età classificatoria che verrà dopo, sa ancora cogliere l'incanto di uno sguardo nuovo sul mondo che oggi risalta nelle immagini e nella descrizione di questi musei *ante litteram*.

Se le scoperte celesti erano definite da Galileo come *admirabilia*, cose che hanno suscitato in lui grande meraviglia e che degne sono di essere conosciute per tali, ammirabile è pure l'ingegno umano capace di meravigliose e diverse invenzioni. Particolarmente sono ammirabili gli inventori: «L'applicarsi a grandi invenzioni, mosso da piccolissimi principii, e giudicar sotto una prima e puerile apparenza potersi contenere arti meravigliose, non è da ingegni dozzinali, ma son concetti e pensieri di spiriti sopraumani»<sup>38</sup>. A conclusione della prima giornata del *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, proprio nel discutere della potenza della mente divina, infinitamente superiore a quella umana, Galileo afferma la grandezza di quest'ultima: «Quando io vo considerando quante e quanto meravigliose cose hanno intese investigate ed operate gli uomini, pur troppo chiaramente conosco io ed intendo, esser la mente umana opera di Dio, e delle più eccellenti». E tra le «tante e tanto meravigliose invenzioni trovate dagli uomini»<sup>39</sup> quella più eccellente, a suo avviso, è l'alfabeto.

Ma mirabile e degno di meraviglia continua ad essere l'universo, infatti la conoscenza, seppur sempre maggiore, non è in grado di esaurire la sorpresa di chi lo va indagando. Anzi, proprio il conoscere accresce la meraviglia e lo stupore, perché rende più consapevoli dell'infinità delle cose nascoste. Questa continua meraviglia di fronte al creato costituisce l'ispirazione dell'opera del gesuita Daniello Bartoli, scienziato egli stesso – indagò sull'udito e sulla propagazione del suono – ma anche storico e predicatore. La sua opera più nota, *La ricreazione del savio*, è fondata proprio su quel «teatro d'innnumerabil meraviglie» che è il mondo, di cui «spettatore» è il

<sup>38</sup> GALILEI, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, a c. di O. Besomi e M. Helbing, Padova, Antenore, 1998, p. 443.

<sup>39</sup> Ivi, pp. 113-114.

«savio», ovvero colui che si adopera «in pro del pubblico»<sup>40</sup>. Proprio questo individuo sensibile all'imperversare dei contrasti ha più di altri la necessità di riposarsi, divertirsi, svagare il suo animo, facendo quel «viaggio senza osteria» che è la «ricreazione». A offrirgliene l'occasione è proprio la natura, le cui meraviglie sono fonte di continua sorpresa e rinnovamento interiore.

Il Barocco è fatto di questo stupore di fronte al mondo, a cui si abbina anche l'elaborazione del linguaggio fino alle sue estreme possibilità rivelatrici. La meraviglia in questo caso è dettata dalla prontezza della parola, dalla precisione, dall'utilità, dall'inatteso, sorprendente e imprevedibile discorso rivelatore di una verità che diviene evidente solo dopo essere stata pronunciata da un intelletto acuto, da un ingegnoso che riesce a vedere con prontezza e rapidità quanto altri non riescono a vedere. È questo il genere di meraviglioso che appartiene alla parola: l'arguzia. Ma prima di accedere a questo universo principalmente retorico fermiamoci ancora sulla poesia.

Della stagione barocca è per il nostro discorso emblematico il verso del Marino «è del poeta il fin la meraviglia», che appartiene a un suo scritto polemico rivolto contro il suo avversario alla corte dei Savoia, il genovese Gaspere Murtola, che nel 1608 aveva pubblicato un poema esameronico intitolato *La creazione del mondo*. Nelle pagine al lettore Murtola proclamava che suo «fine» era «far nascere la meraviglia» con la contemplazione delle opere del creato e con queste «dinotar maggiormente la Provvidenza di Dio»<sup>41</sup>. Nella Torino di primo Seicento, dove Marino era appena approdato, ma dove voleva affermarsi, forte di un brillante tirocinio poetico e cortigiano che lo aveva portato da Napoli a Roma, a Ravenna e Bologna, e che lo porterà dopo Torino anche a Parigi, l'inserimento fra poeti già affermati non doveva essere facile. Tra Murtola e Marino nacque l'aspro scambio di ottantuno sonetti ironicamente malevoli del Marino contro il Murtola (*Le fischiate*) e del Murtola contro il Marino (*Le risate*), editi nel 1626 sotto il titolo *Murtoleide*<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> D. BARTOLI, *La ricreazione del savio*, a c. di B. Mortara Garavelli, Parma, Guanda, 1992, p. 48.

<sup>41</sup> G. MURTOLA, *Della creatione del mondo*, Venezia, Deuchino e Pulciani, 1608, p. n.n.

<sup>42</sup> G.B. MARINO, *La Murtoleide fischiate del caualier Marino. Con la Mari-neide risate del Murtola*, Francoforte, G. Beyer, 1626.

L'obiettivo di Marino è di vituperare con la parodia il rivale. Basterà guardare alle terzine da cui è stato tratto il verso per convincersene:

È del poeta il fin la meraviglia  
(parlo de l'eccellente, non del goffo):  
chi non sa far stupir, vada alla striglia.

Io mai non leggo il cavolo e 'l carcioffo,  
che non inarchi per stupor le ciglia,  
com'esser possa un uom tanto gaglioffo.<sup>43</sup>

Murtola stupisce, perché inserisce nel poema un mondo così banale da rivelarsi di inaudita comicità. Marino riprende dunque l'obiettivo del genovese per ritorcerglielo contro, non le opere del creato, non i carciofi e i cavoli fanno la meraviglia del poeta. Questa è materia del goffo poeta. Altra è la meraviglia dell'eccellente: le invenzioni della retorica e della metrica, le arguzie e i concetti, le forme e l'organizzazione di contenuti nuovi.

La ricostruzione della poetica mariniana può appoggiarsi solo a sporadiche affermazioni o difese, poiché egli, come i poeti del suo secolo, ripudiò l'uso di dichiarazioni di poetica e dei dibattiti teorici, tanto comuni nel '500. Era invece assai interessato al consenso dei lettori e dunque faceva della soddisfazione del gusto del pubblico il suo principale obiettivo. Quando ebbe necessità di difendere la sua pratica poetica, Marino si appellò sempre al suo successo presso i lettori. La sua poesia ha come obiettivo il diletto, perché sostiene che questo è, secondo Aristotele, il fine della poesia, e il mezzo per suscitargli è la meraviglia, la sorpresa continua. In una lettera all'amico poeta Girolamo Preti scrive: «Io pretendo di saper le regole più che non sanno tutti i pedanti insieme, ma la vera regola (cor mio bello) è saper rompere le regole a tempo e luogo»<sup>44</sup>. Nei suoi versi Marino cerca un piacere che miri all'effetto intellettuale di sorpresa, oltre a quello melodioso. Ancora sua è la dichiarazione: «I poeti che dettano rime senza vivezze, fabbricano cadaveri, non poesie»<sup>45</sup>. Vuole che le sue rime siano costellate di «brilli di poesia vi-

<sup>43</sup> Id., *Murtoleide. Fischiata XXXIII*, in Id., *Opere*, a c. di A. Asor Rosa, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 852-853.

<sup>44</sup> MARINO, *Lettere*, a c. di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1996, p. 396.

<sup>45</sup> Ivi, p. 420.

va», suo obiettivo è mostrare fantasia e versatilità, gusto della rarità e della novità, e per farlo si serve del repertorio classico e cinquecentesco, che egli conosce bene, rinnovandolo nei temi e nelle forme. Con questi principi la sua poesia divenne presto rappresentativa del gusto del secolo. Con uno stile che egli stesso definì «morbido, vezzoso ed attrattivo», con una materia nuova, fatta di «morbide tenerezze»<sup>46</sup>, Marino volle accomodarsi all'umore del suo secolo per lusingare l'appetito del pubblico, e seppe riuscirci.

Per illustrare il procedere della meraviglia del Marino guardiamo anzitutto alle due ottave in cui rappresenta Amore nel suo poema maggiore, *L'Adone*<sup>47</sup>. Il dio, che già nella tradizione petrarchesca ge-la ed infiamma, è rappresentato qui con i suoi connotati tradizionali, ma organizzati in un sorprendente accumulo di ossimori.

Lince privo di lume, Argo bendato,  
vecchio lattante e pargoletto antico,  
ignorante erudito, ignudo armato,  
mutolo parlator, ricco mendico,  
dilettevol error, dolor bramato,  
ferita cruda di pietoso amico,  
pace guerriera e tempestosa calma,  
la sente il core e non l'intende l'alma.

Volontaria follia, piacevol male,  
stanco riposo, utilità nocente,  
desperato sperar, morir vitale,  
temerario timor, riso dolente,  
un vetro duro, un adamante frale,  
un'arsura gelata, un gelo ardente,  
di discordie concordi abisso eterno,  
paradiso infernal, celeste inferno.<sup>48</sup>

Alla lettura è impossibile non sorprendersi di questo profluvio di

<sup>46</sup> Ivi, p. 84.

<sup>47</sup> Marino dedica il X canto di questo poema alle meraviglie, ossia alle nuove scoperte che Galileo ha potuto fare con il cannocchiale paragonandolo a Colombo, lo scopritore di nuovi mondi. Meraviglia e poesia si congiungono a toccare le più alte conquiste del recente sapere, e nello stesso tempo si configurano i mezzi tipici di una poetica nuova, che fa dell'artificiosa combinazione di parole lo strumento per sorprendere e dilettere.

<sup>48</sup> G.B. MARINO, *L'Adone*, a c. di E. Russo, Milano, Rizzoli, 2013, VI, 173-174.

ossimori – due in ogni verso per sedici versi – alcuni costruiti già sul principio dell’ossimoro stesso (ossimori al quadrato!). Questo accumulo «non risponde soltanto al gusto barocco per le efflorescenze verbali e per i cataloghi indefiniti, ma anche alla natura polisemica di ciò che Marino cerca di definire»<sup>49</sup>. Già l’ossimoro è infatti figura che rompe l’andamento rettilineo per uno pendolare di oscillazione fra due poli opposti che non si annullano, ma restano compresenti. Queste due ottave sono uno dei punti di maggior tensione retorica nel poema, quando di norma lo stile del Marino è caratterizzato da gusto ed eleganza e quindi dalla rinuncia ai gradi estremi del concettismo.

La meraviglia in questo caso è dettata dalla prontezza della parola, dalla precisione, dall’utilità, dal sorprendente e imprevedibile discorso rivelatore di una verità che diviene evidente solo dopo essere stata pronunciata da un intelletto acuto che riesce a vedere con prontezza ciò che altri non riescono a vedere.

Anche se è proprio con l’età barocca che ha la sua massima realizzazione, questa tipologia del meraviglioso trova le sue origini all’inizio della letteratura italiana. Infatti la raccolta duecentesca // *novellino*, che mette insieme, come recita il sottotitolo, «alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di be’ risposi e di belle valentie e doni, secondo che per lo tempo passato, hanno fatto molti valenti uomini», è in gran parte una raccolta di motti di spirito. Ugualmente la settima giornata del *Decameron* è dedicata alle risposte argute che alcuni «maravigliosi ingegni dalla natura» hanno espresso. Anche in età umanistica le facezie e i motti costituiscono un genere ereditato in parte dalla tradizione novellistica (*I motti* del Piovano Arlotto) e in parte dalla tradizione classica (*Apologi* dell’Alberti o le *Facetiae* del Bracciolini). L’esito più nobile di questo genere sta nella serata del *Libro del Cortegiano* dedicata ai motti arguti.

Ma è nel Seicento che si rivelano con il concetto, con le acutezze e con la metafora continuata o anche solo ardita fino all’inverosimile tutte le possibilità di suscitare meraviglia attraverso la parola arguta. Questa meraviglia è sollecitata anzitutto dall’ammirazione per l’ingegno del dicitore, il quale è brillante nel creare artificio e genera diletto nell’ascoltante aprendogli nuove visioni della realtà. Le acutezze non consistono in un ragionamento, ma in

<sup>49</sup> A. BATTISTINI, “Paradiso infernal, celeste inferno”. *Ossimori d’amore nell’“Adone” di Giovan Battista Marino*, «RiLUnE», 7, 2007, pp. 167-83: p. 172.

un detto, perciò, può dire Matteo Peregrini – autore di un trattato sul tema – esse «paiono stelle e sono lucciole»<sup>50</sup>. Peregrini definisce l'oggetto della sua indagine «acutezze mirabili», in quanto esse riescono dilettevoli «per la virtù dell'ingegno nell'artificio d'esso maravigliosamente campeggiante»<sup>51</sup>.

Anche se queste forme possono apparire pertinenti esclusivamente all'arte del dire, cioè all'*elocutio*, l'acutezza non è questione di parole, ma dei legami che intercorrono fra di esse, dei nessi logici che concorrono al dire. Proprio perché richiedono l'ingegnosità di vedere nessi fra cose distanti, le arguzie appartengono al campo gnoseologico, perché sono un modo di conoscere che consente di riassumere in un concetto la frammentarietà e la dispersione del reale. Come la metafora, che è per Aristotele segno di naturale disposizione d'ingegno<sup>52</sup>, le arguzie vengono a creare nuovi sensi, aprono nuove prospettive nell'interpretazione della realtà. Scrive Ernesto Grassi: «Con la loro vivacità le acutezze raggiungono in modo penetrante e acuto l'essenziale. Creano rapporti, 'collegano', ma non per via razionale come il *logos*, bensì direttamente, metaforicamente»<sup>53</sup>. L'analogia, che nel Seicento sembra perdere il ruolo eminente che aveva nell'episteme rinascimentale, conserva in queste teorie e pratiche della parola tutto il suo valore. Essa è un mezzo di coesione nel disseminato mondo dell'esperienza, sempre più aperto e dilatato dalle nuove conoscenze, e sembra richiamare il sapere all'originaria armonia e totalità. Il mirabile sta proprio nel legare diverse cose in un detto in modo nuovo e non comune, fuori dall'usato, quindi abile a muovere l'ammirazione. L'ingegno capace di interpretare il reale, di congiungere uomo e natura, umano e divino, appare come la facoltà che presiede al sapere, perché in grado di suscitare quella meraviglia che è interrogazione sull'enigma e sul mistero.

Aristotele nella *Retorica* aveva sostenuto che la piacevolezza di un detto dipende dal suo insegnamento: «Le parole esprimono un significato, quindi quelle parole che ci fanno imparare sono le più

<sup>50</sup> M. PEREGRINI, *Delle acutezze*, a c. di E. Ardissino, San Mauro, RES, 1997, p. 14.

<sup>51</sup> Ivi, p. 29.

<sup>52</sup> ARISTOTELE, *Poetica*, cit., 1459a.

<sup>53</sup> E. GRASSI, *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*, Milano, Guerini e Associati, 1989, p. 215.

piacevoli»<sup>54</sup>. Non dunque attraverso il ragionamento (che pure insegna) nasce il diletto dell'apprendere, ma attraverso l'intuizione immediata che rivela in poche parole molte cose prima ignote, come se comparissero improvvisamente alla vista di chi ascolta, creando così un legame sotterraneo tra chi dice l'acutezza e chi la intende, perché anche chi ascolta o legge necessita di un ingegno perspicace per intuire l'enigma nascosto. In questo modo l'acutezza produce una dimensione conoscitiva non spersonalizzata, ma rapportata alla sensibilità e all'esperienza dell'inventore e dell'ascoltante.

Il teorico più completo delle argutezze è il torinese Emanuele Tesauro nel suo *Cannochiale aristotelico*, che – sebbene pubblicato tardi, in prima istanza nel 1663 e in edizione definitiva nel 1670, quindi quasi alla fine della stagione del Barocco letterario – rappresenta una sintesi della sua retorica e di quelle della sua stagione. L'opera del Tesauro spiega, discutendo della metafora, il processo con cui tale conoscenza retorica genera «Maraviglia: mentrèché l'animo dell'uditore, dalla novità sopraffatto, considera l'acutezza dell'ingegno rappresentante e la inaspettata imagine dell'obietto rappresentato»<sup>55</sup>.

Il meccanismo è chiarito con l'uso di un esempio:

Che s'ella [la metafora] è tanto ammirabile, altrettanto gioviale e dilettevole convien che sia: peroché dalla maraviglia nasce il diletto, come da' repentini cambiamenti delle scene; e da' mai più veduti spettacoli tu sperimenti. Che se il diletto recatoci dalle retoriche figure, procede (come c'insegna il nostro autore) da quella cupidità delle menti umane, d'imparar cose nuove senza fatica, e molte cose in un piccol volume, certamente più dilettevol di tutte l'altre figure sarà la metafora, che portando a volo la nostra mente da un genere all'altro, ci fa travedere in una parola più d'un obietto. Percioche se tu di *prata amoena sunt*, altro non mi rappresenti che il verdeggiar dei prati. Ma se tu dirai *prata rident* tu mi farai (come dissi) veder la terra esser un uomo animato, il prato esser la faccia, l'amenità il riso lieto. Talché in una paroletta transpaiono tutte queste nozioni di generi differenti, terra, prato, amenità, uomo, anima, riso, letizia. E reciprocamente con veloce tragitto osservo nella faccia umana le nozioni de' prati: e tutte le proporzioni che passano fra queste e quelle, da me altra volta non

<sup>54</sup> ARISTOTELE, *Retorica*, trad. it. di A. Plebe e M. Valmigli, Bari, Laterza, 1984, 1410b.

<sup>55</sup> E. TESAURO, *Il cannochiele aristotelico*, Torino, Zavatta, 1670, p. 266.

osservate. E questo è quel veloce insegnamento da cui ci nasce il diletto, parendo alla mente di chi ode, vedere in un vocabolo solo, un pien teatro di meraviglie.<sup>56</sup>

Proprio il legame fra ciò che è incompatibile crea il mirabile, a cui Tesauro dedica una parte cospicua all'interno del capitolo sulle metafore d'opposizione, impegnandosi a rivelare i meccanismi che lo producono: «Ma voglio qui palesarti il più astruso e segreto, ma il più miracoloso e fecondo parto dell'umano ingegno [...] che greca-mente chiamar possiamo THAUMA, cioè il MIRABILE»<sup>57</sup>. Tesauro crede che il «mirabile» venga dalla rappresentazione di due concetti incompatibili «e perciò oltremirabili», che per la loro incompatibilità generano appunto meraviglia. Non possiamo qui seguire la disamina che Tesauro fa delle combinazioni (positivo con negativo, positivo con positivo, negativo con negativo) di termini incompatibili ed enigmatici che generano meraviglia, né della varietà dei «mirabili» (sono dieci, quante le categorie aristoteliche: di sostanza fisica e metafisica, di quantità, di qualità, di relazioni, di azioni, di tempo, di luogo, di movimento, di strumenti, e di mescolamento di categorie), né dare neppure un esempio della moltitudine di casi che egli fornisce. Vogliamo soltanto fermare l'attenzione sulle fonti del mirabile che possono fornire materia alle categorie. Tesauro individua quattro fonti: natura, arte, opinioni, fingimento. «Mirabili per natura chiam'io le cose divine, tutte mirabili e fonti d'ogni miracolo»; l'arte è «ingeniosa macchinatrice di strane e argutissime opre»<sup>58</sup>; l'opinione funziona come fonte «quando l'apprensiva ingannata dalle apparenze ci suggerisce proposizioni maravigliose ma false»<sup>59</sup>; il «fingimento», quando cioè «non per natura dell'oggetto, né per inganno dell'immaginazione, ma per fecondità dell'intelletto fondiamo in qualche oggetto una metafora mirabile»<sup>60</sup>. Nella discussione sul mirabile Tesauro tocca una questione essenziale del dibattito seicentesco sulle argutezze e sulla retorica: il loro rapporto con il vero e il falso. Egli offre un rapido raffronto fra il mirabile dell'età infantile, frutto di un'«apprensione ingannevole» delle cose, credute vere,

<sup>56</sup> Ivi, pp. 266-267.

<sup>57</sup> Ivi, p. 446.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 448-449.

<sup>59</sup> Ivi, p. 450.

<sup>60</sup> Ivi, p. 452.



e il mirabile dell'età adulta, che dall'inganno dell'«apprensiva» crea la proposizione mirabile, quando (l'inganno) è già stato corretto dall'intelletto. Nei fanciulli quello che appare è creduto vero:

Onde i puerili discorsi ch'ei van formando nella lor mente ingannata da quell'obietto, tutte son metafore materiali, non ricercate dall'ingegno vivace, ma nate nella imaginativa delusa, che divengono formali e argute, se, conoscendo il nostro inganno, pur così favelliamo, come se fossimo ingannati.<sup>61</sup>

Tesauo mette qui a fuoco il problema che affronterà poco oltre, affermando che la falsità delle argutezze è solo apparente, perché mostrano in realtà la verità:

Senza dolo malo, scherzevolmente imita la verità, ma non l'opprime, e imita la falsità in guisa che il vero vi traspaia per un velo, acciocché da quel che si dice, velocemente tu intendi quel che si tace, e in quell'apparamento veloce (come dimostrammo) è posta la vera essenza della metafora.<sup>62</sup>

E conclude che i motti arguti, in quanto hanno per essenza l'imitazione, sono «veri parti della poesia»<sup>63</sup>. Porre il motto arguto nell'ambito della poesia e dell'imitazione significa toglierlo dalla sofistica e dall'inganno e riconoscerne la capacità di conoscenza. Per Tesauo il teatro delle meraviglie prodotto dalla metafora non è un teatro fantastico, ma un meraviglioso velo con cui si rende più dilettevole e più memorabile la verità.

Se Tasso difendeva la poesia e il meraviglioso che essa richiede perché «significa», Tesauo difende la metafora perché rende attraverso il suo fascino più dilettevole e memorabile il concetto. Il motto meraviglioso diventa di per sé portatore di significato e di senso, dando luogo ad una verità che viene dall'immaginazione<sup>64</sup>.

Nonostante questo tentativo di recupero di significato dell'arguzia, è però proprio l'aspetto più nuovo del meraviglioso barocco – il magico di Basile – a detrarre per sempre una valenza significativa

<sup>61</sup> Ivi, p. 452.

<sup>62</sup> Ivi, p. 494.

<sup>63</sup> Ivi, p. 495.

<sup>64</sup> Per un'acuta discussione su questi concetti cfr. C. SCARPATI, E. BELLINI, *Il falso e il vero dei poeti. Tasso, Tesauo, Pallavicino, Muratori*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, in particolare pp. 70-71.

al meraviglioso narrativo. La straordinaria invenzione che noi oggi chiamiamo fiaba, la quale ha nella raccolta di Basile *Lo cunto de li cunti* la sua origine letteraria, deriva dal meraviglioso cavalleresco e medievale. Essa ne è quindi un'eredità che però devia dal verosimile per costituire un codice tutto coerente a se stesso, in cui il meraviglioso detta le leggi giocando sulla parola e liberandosi di valori significanti. È proprio nell'età della nuova scienza che si sviluppa il fiabesco, come se il mondo, svelando meglio i suoi nessi causali, non riservasse più spazio per il meraviglioso nel verosimile, ma dovesse cercarlo in un ambito privo di nessi con il reale, strutturato interamente sulla fantasia e sulla parola. Anzi, spesso è proprio con la scienza che la narrazione di Basile confronta il potere dell'incantesimo: «I medici non sono obbligati a cercare i rimedi al di fuori dei confini della natura», recita un cunto di Basile<sup>65</sup>.

Questo meraviglioso è, più che emanazione divina, frutto del mondo degli incantesimi e delle magie, che entra a interferire con la quotidianità di personaggi del tutto usuali. Il romanzo medievale e cavalleresco, con le sue propaggini nell'epica tassiana, si svolgeva sul confine tra verosimile e meraviglioso. Sul terreno del verosimile fondava la vicenda che prendeva da precisi riferimenti storici le proprie coordinate per sviluppare al suo interno episodi di invenzione e di incanti. Ma sul terreno del meraviglioso intrecciava le avventure con incontri di personaggi immaginari, a volte costruiti con l'aggregazione di elementi naturali e altri d'invenzione, oppure con l'uso di oggetti fatati dalle proprietà portentose o con la deviazione in luoghi sottoposti a incantesimi. Nelle invenzioni di Basile il verosimile risiede nella familiarità dei suoi personaggi e delle loro situazioni in contesti per lo più popolari. Anche là dove sono inseriti personaggi regali essi si rapportano con un contesto familiare al lettore, per nulla eccezionale; inoltre entrano in scena elementi magici dalle proprietà extra-naturali che possono portare la vicenda ad esiti del tutto inimmaginabili, che però appaiono accettabili per il contesto "fiabesco" in cui si svolgono. Scrive Rak:

<sup>65</sup> G.B. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, tr. it. di M. Rak, Milano, Garzanti, 1986, p. 303. Sulla medicina nell'opera di Basile cfr. M. Di Rienzo, *Malinconia e patologia ne "Lo cunto de li cunti" del Basile (un confronto con la cultura inglese)*, in *La fiaba barocca. Studi su Basile e Perrault*, a c. di A. M. Pedullà, Napoli, Ediz. Scientifiche Italiane, 1999, pp. 69-106.

Nel nastro dell'azione ci sono delle caselle bianche che producono senso, come le pause nel rigo musicale: in nessun modo è scritto come una principessa riesca a trasformarsi in orsa. Per questo molti eventi fiabeschi sono stati classificati sotto la rubrica delle magie, facendo riferimento alla memoria di procedure di culture remote che prevedevano una continuità immediata tra parola ed evento, desiderio e piacere e che omettevano la descrizione di procedimenti o di dispositivi. È magico quello che la parola non ricostruisce.<sup>66</sup>

La parola non ricostruisce, ma opera. Infatti è la parola che crea lo sviluppo del meraviglioso con soluzioni magiche per cui nelle fiabe «il massimo della finzione equivale al massimo della realtà»<sup>67</sup>. Persistono oggetti tradizionali come anelli fatati, luoghi incantati, draghi e orchii, ma per lo più l'azione magica dipende da oggetti della quotidianità che spesso non sono neppure necessari: è la sola parola a rendere possibile la meraviglia di una trasformazione. È certo però che la magia manca di un risvolto significativo: non può avere allegoria, è puramente funzionale allo sviluppo narrativo. In questo modo si dà il via al nuovo genere della fiaba, genere che acquisirà in seguito significati educativi in quanto in essa si proiettano paure e ansie dell'età infantile, ma, come ha spiegato magistralmente Bettelheim, nella sua origine nasce come puro intrattenimento affabulatorio<sup>68</sup>. La magia sorge dal potere della parola e trasforma le sorti di buoni e cattivi, meritevoli e non meritevoli. Essa appare come un gioco del tutto casuale, come nota una delle narratrici nella seconda giornata del *Cunto* di Basile:

È davvero una cosa strana, a pensarci bene, che da uno stesso legno possano essere ricavate statue di dei e traverse di forche, scanni di imperatore e coperchi di vasi da notte, come anche è stranissimo che da uno stesso straccio se ne ricavi carta che, con sopra scritte lettere amoro-se, abbia sbaciucchiamenti di bella femmina e strusciate di brutto cu-

<sup>66</sup> M. RAK, *Logica della fiaba. Fate, orchii, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 26-27. Su Basile si possono vedere: *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, a c. di M. Picone e A. Messerli, Ravenna, Longo, 2002, e S. CALABRESE, *Gli arabeschi della fiaba. Dal Basile ai romantici*, Pisa, Pacini, 1984. Va sottolineato però che nessuno dei due lavori affronta il problema del magico o del meraviglioso.

<sup>67</sup> RAK, *Logica della fiaba*, cit., p. 123.

<sup>68</sup> Cfr. B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 1982.

lo: cosa che farebbe perdere la ragione al miglior astrologo del mondo. Altrettanto si può dire di una stessa mamma dalla quale nasce una figlia per il bene e un'altra per la rovina, una inetta e una laboriosa, una bella e una brutta, una invidiosa e un'altra altruista, una Diana la casta e un'altra Caterina la sporcacciona, una sfortunata e un'altra protetta da una buona sorte: perché a fil di logica, essendo tutte dello stesso ceppo, dovrebbero essere tutte della stessa natura. Ma lasciamo questo discorso a chi ne sa di più [...].<sup>69</sup>

Anche se poi la storia anticipata da questa considerazione sarà il caso di una «figliola de bene 'ncoppa la rota de Fortuna», tuttavia per lo più è il caso a premiare personaggi anche immeritevoli: quale merito ha lo scemo Antuono per ricevere i doni dell'Orco? E quale merito ha lo stupido Vardiello per trovare le monete d'oro? E ancor più: Cenerentola, prima di essere la maltrattata figliastra, è stata assassina della prima matrigna. La magia crea un'inattesa sospensione della realtà, privando il racconto dei nessi causali, ma donandogli la dimensione fantastica tipica del fiabesco, quella «stupefazione che si verificava quando si osservava un'azione di cui non fosse ricostruibile la catena fattuale»<sup>70</sup>.

Ne *Lo cunto de li cunti* la meraviglia è un gioco della sorte in gran parte dovuto a un gioco di arguzie: la lingua crea la realtà, quasi come avviene nella storia di Peruonto, il quale può vedere realizzato tutto ciò che dice. La retorica entra in modo bizzarro e fantasioso in questa narrazione: abbondano le iperboli, le acutezze, i bisticci e la metafora è onnipresente; essa forma uno scenario adeguato alle strabilianti avventure fiabesche narrate. Ma allo stesso tempo la retorica ruba la scena al verisimile a cui tanto teneva Tasso, che sarà demandato così a un altro nuovo genere: il romanzo moderno. Il magico di Basile relega la narrazione meravigliosa all'incanto gratuito che quindi porta al tramonto del meraviglioso nella narrazione e alla barocca aporia tra narrazione e meraviglioso, che rende possibile il successivo recupero archeologico della meraviglia operato da Vico.

<sup>69</sup> BASILE, *Lo cunto de li cunti*, cit., p. 297.

<sup>70</sup> RAK, *Logica della fiaba*, cit., p. 158.