

ISTITUTO E MUSEO DI STORIA DELLA SCIENZA

# GALILÆANA

Journal of Galilean Studies

Anno IV - 2007

L 27066



MAR 2007



Leo S. Olschki Editore

## INDEX

*Announcement. Update of the National Edition of the Works of Galileo Galilei.* . . . . . Pag. V

LETTURE GALILEIANE / GALILEAN LECTURES  
LA CONQUISTA DEL VISIBILE: GALILEO E LE ARTI  
THE CONQUEST OF VISIBLE: GALILEO AND THE ARTS

<i>Presentazione</i> di LUCIA TONGIORGI TOMASI e ALESSANDRO TOSI	»	3
L. TONGIORGI TOMASI, <i>La conquista del visibile. Rimeditando Panofsky, rileggendo Galilei</i> . . . . .	»	5
E. REEVES, <i>Mere Projections: Sunspots and the Camera Obscura</i>	»	47
F. CAMEROTA, <i>Il contributo di Galileo alla matematizzazione delle arti</i> . . . . .	»	79
G. OLMI, « <i>Coselline</i> » e « <i>sovrane bellezze</i> ». <i>Note sul collezionismo nell'età di Galileo</i> . . . . .	»	105
F. TOGNONI, « <i>È fatto più giorni sono, similissimo, da mano eccellente</i> »: <i>il ritratto-icona di Galileo</i> . . . . .	»	127
L. BOLZONI, <i>Giochi di prospettiva sui testi: Galileo lettore di poesia</i>	»	157
M. BUCCIANINI, <i>Su Calvino e la letteratura: Galileo maestro del pensiero figurale</i> . . . . .	»	177
M. ROSSI, <i>La Crusca nell'occhio: l'Empoli tra Galileo e Michelangelo il Giovane</i> . . . . .	»	189
C. PIZZORUSSO, <i>Galileo in giardino</i> . . . . .	»	211
A. TOSI, <i>Circa 1642: gli artisti intorno a Galileo</i> . . . . .	»	225
M. PICCOLINO, <i>I sensi, l'ambiguità, la conoscenza nell'opera di Galileo</i> . . . . .	»	245
N.J. WADE, <i>Galileo and the Senses: Vision and the Art of Deception</i> . . . . .	»	279

LINA BOLZONI

GIOCHI DI PROSPETTIVA SUI TESTI:  
GALILEO LETTORE DI POESIA

SUMMARY

*Perspective Games on Texts: Galileo, Reader of Poetry* – Galileo's famous *Considerazioni al Tasso* is examined from the viewpoint of the images he uses, in particular those of a spatial nature and those tied to visual perception. It is shown how the rhetorical paradigm proves in action, whereby the text is compared to a building and how, at the same time, this *topos* is ingeniously reinterpreted in the light of modern collecting. In the context of this spatialized perception of the text stands the comparison between a distorted and contrived use of allegory and anamorphic representation, reread in the hermeneutical key of the 'placement' of the reader/viewer with respect to the work, in relation to the very structure of the text. We then reconstruct Tasso's tormented reflection on the allegory of *Gerusalemme liberata* and analyse the frontispiece of the *Cannocchiale aristotelico* by Tesauuro, in which the exaltation of the correspondence between anamorphosis and metaphor comes to correspond, in an inverted sense, to Galileo's positions.

*Keywords:* Anamorphosis, Collecting, Metaphor, Rhetoric & Science.

C'è forse un eccesso di fiducia nella forza della poesia nel giudizio di Foscolo per cui «Galileo dovette la copia, la purità e la luminosa evidenza della sua prosa ad uno studio costante della poesia».<sup>1</sup> Giudizio che potremmo accostare, pur con tutte le distinzioni necessarie, a quelli famosi di Italo Calvino: «il più grande scrittore della letteratura italiana d'ogni secolo, Ga-

---

Scuola Normale Superiore Pisa - l.bolzoni@sns.it

<sup>1</sup> UGO FOSCOLO, *Sui poemi narrativi*, in ID., *Opere edite e postume*, I, Firenze, Le Monnier, 1923, p. 215.



lileo, appena si mette a parlare della luna innalza la sua prosa a un grado di precisione ed evidenza ed insieme di rarefazione lirica prodigiose. E la lingua di Galileo fu uno dei modelli della lingua di Leopardi, gran poeta lunare». Ed ancora: «Non per niente Galileo ammirò e postillò quel poeta cosmico e lunare che fu Ariosto». <sup>2</sup> Certo è che con la poesia Galileo ebbe un commercio molto ravvicinato: scrive sonetti e canzoni e quel gustoso capitolo *Contro il portar la toga* che ben testimonia la sua familiarità con la tradizione bernesca. <sup>3</sup> E inoltre Galileo fu un lettore attento e appassionato di poesia, come ci mostrano le sue lezioni dantesche, le sue postille a Petrarca e all'Ariosto, e quelle *Considerazioni al Tasso* sulle quali intendo fermarmi. <sup>4</sup> Si tratta di un testo che ha goduto di larga fortuna critica, a cominciare dal saggio di Panofsky fino ai nostri giorni. <sup>5</sup> Vorrei però lasciare da

<sup>2</sup> ITALO CALVINO, *Il rapporto con la Luna*, in ID., *Una pietra sopra*, in *Saggi*, a cura di M. Barenghi, II, 1, Milano, Mondadori, 1995, p. 227 (prima pubblicato sul «Corriere della sera» del 24 dicembre 1967 con il titolo di *Occhi al cielo*) e *Due interviste su scienza e letteratura*, *ibid.*, p. 231 (prima pubblicato in «L'approdo letterario», n. 41, gennaio-marzo 1968, pp. 105-110, con il titolo *Chi cattura chi? Risposte di Italo Calvino*). Su Calvino lettore di Galileo, cfr. VANNA ZACCARO, *Galileo nell'interpretazione di Italo Calvino*, in *La prosa di Galileo. La lingua la retorica la storia*, a cura di M. Di Giandomenico e P. Guaragnella, Lecce, Argo, 2005, pp. 215-238; ERALDO BELLINI, *Letteratura e scienza tra Calvino e Galileo*, «Galilaean», III (2006), pp. 149-197.

<sup>3</sup> Si veda la recente edizione G. GALILEI, *Contro il portar la toga*, Postfazione di L. Tomasi Tongiorgi, Pisa, ETS, 2005.

<sup>4</sup> Cfr. G. GALILEI, *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Firenze, Le Monnier, 1970.

<sup>5</sup> ERWIN PANOFSKY, *Galileo as a critic of the Arts*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1954, poi riproposto in una versione abbreviata e in parte rivista in *Galileo as a critic of the Arts. Aesthetic Attitude and Scientific Thought*, «Isis», XLVII (1956), pp. 3-15. Entrambe le versioni sono state tradotte in italiano: per la prima cfr. *Galileo critico d'arte di Erwin Panofsky*, a cura di R. Micheli e L. Tongiorgi Tomasi, in «Dimensioni 2 - Ideologia Scienza Giudizio visivo», edizioni Quasar 1982, pp. 9-42; per la seconda, cfr. *Galileo come critico delle arti. Atteggiamento estetico e pensiero scientifico in Galileo*, a cura di E. Hjørnevik, in *Galileo*, a cura di A. Carugo, Milano, Isedi, 1978, pp. 81-102. Sulle componenti più specificamente letterarie, cfr. RAFFAELE COLAPIETRA, *Il pensiero estetico galileiano*, «Belfagor», XI (1956), pp. 557-569; GIORGIO VARANINI, *Galileo critico e prosatore. Note e ricerche*, Verona, Fiorini e Ghidini, 1967; EMILIO BIGI, *Galileo lettore*, in *Saggi su Galileo Galilei*, a cura del Comitato Nazionale per le Manifestazioni celebrative del IV centenario della nascita di G. Galilei, Firenze, Barbèra, 1967, pp. 3-24; GIUSEPPE OTTONE, «Postille» e «Considerazioni galileiane», «Aevum», XLVI (1972), pp. 312-324; TIBOR WŁASSICS, *Galileo critico letterario*, Ravenna, Longo, 1974; DANTE DELLA TERZA, *Galileo letterato: «Considerazioni al Tasso»*, in ID., *Forma e memoria*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 197-221; PAOLO DI SACCO, *Un episodio della critica cinquecentesca: la controversia Ariosto-Tasso*, «Rivista di letteratura italiana», XV (1997), pp. 83-128; LINA BOLZONI, *A proposito di Gerusalemme Liberata*, XIV, 36-38 (accettando una provocazione di Galileo), in *Studies for Dante. Essays in Honour of Dante Della Terza*, Firenze, Cadmo, 1998, pp. 153-164; EAD., *Tra parole e immagini: per una tipologia cinquecentesca del lettore creativo*, in *Ermeneutica e critica*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1998, pp. 267-300 (cfr. pp. 290-297); GIULIA DELL'AQUILA, *Galileo tra Ariosto e Tasso*, in *La prosa di Galileo. La lingua la retorica la storia* (cit. nota 2), pp. 239-264. La complessa questione del rapporto fra il gusto estetico - letterario e artistico - di Galileo e la sua opera scientifica è affrontata, con proposte molto diversificate, in ANDREA BATTISTINI, *Introduzione a Galilei*, Roma, Laterza, 1989 (che si chiede: «Chissà se alla nuova sciezza non si addica di rifrangersi negli specchi e nei labirinti dell'entrelacement; in un intreccio vertiginosamente narrativo di una trama ro-



parte i punti su cui più si è fermata la critica e adottare un'ottica diversa. Più che analizzare i gusti letterari di Galileo, nel loro nesso con le arti e la scienza, vorrei fermarmi piuttosto su alcune immagini che egli usa, in particolare su quelle di carattere spaziale e quelle legate alla percezione visiva, e lo farò per due motivi: perché queste immagini ci introducono nel vivo di un modo di guardare ai testi, di categorie che abbiamo a lungo dimenticato, e perché sono una testimonianza interessante della ricaduta letteraria degli artifici ottici, sono cioè un momento importante di quel processo per cui in Europa tra Cinque e Seicento le sperimentazioni sulle diverse forme della prospettiva sono recepite dalla letteratura, contribuiscono a alimentare e a trasformare il linguaggio letterario (mi limiterò qui a ricordare, come esempio di una vicenda che meriterebbe di essere ricostruita, l'uso che Castiglione fa del termine 'prospettiva' nella lettera di dedica del *Cortegiano*<sup>6</sup>).

Punto di partenza saranno, come accennavo, le *Considerazioni al Tasso*, scritte probabilmente in età giovanile, fra il 1587 e il '92. Si tratta di note di lettura al testo, scritte su di una edizione interfoliata del poema, spesso

---

manzesa», p. 126) e ID., *Galileo e i Gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Milano, Vita e pensiero, 2000; in SERGIO ZATTI, *La frusta letteraria dello scienziato*, in *Principio di secol novo. Saggi su Galileo*, a cura di L.A. Radicati di Brozolo, Pisa, Cassa di Risparmio di Pisa, 1999, pp. 333-357, che prende le mosse dall'osservazione di Ungaretti («Strano che l'illustre uomo dell'«eppur si muove» non si fosse accorto che la parola s'era messa a girare») e dall'analisi di FRANCESCO ORLANDO, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 89-93, per leggere nelle *Considerazioni al Tasso* «niente meno che l'atto storicamente fondante della separazione fra i due campi di competenza e della scienza e della poesia» (p. 334) e tendenzialmente dell'espulsione della poesia fuori dal campo della verità. Una attenta analisi dei diversi punti di vista è in BELLINI, *Galileo e le 'due culture'*, in *La prosa di Galileo. La lingua la retorica la storia* (cit. nota 2), pp. 143-178. Cfr. inoltre EILEEN REEVES, *Painting the Heavens. Art and Science in the Age of Galileo*, Princeton, Princeton University Press, 1997 e CHRYSA DAMIANAKI, *Galileo e le arti figurative*, Manziana Roma, Vecchiarelli, 2000.

<sup>6</sup> «Mandovi questo libro come un ritratto di pittura della corte d'Urbino, non di mano di Raffaello o Michel Angelo, ma di pittore ignobile e che solamente sappia tirare le linee principali, senza adornar la verità de vaghi colori o far parer per arte di prospettiva quello che non è» (BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, Introduzione di A. Quondam, Note di N. Longo, Milano, Garzanti, 1991, p. 6. In realtà la lettera di dedica, come è noto, è stata scritta molti anni dopo la stesura del dialogo (edito nel 1528 e ambientato nel 1506) e contribuisce a creare proprio un complesso gioco di prospettiva sul testo stesso. Potremmo dunque leggere le varie forme negative del passo del Castiglione, oltre che come una forma canonica di modestia, di *captatio benevolentiae*, anche come una specie di negazione freudiana. Sul passo citato, cfr. EDUARDO SACONE, *Trattato e ritratto. L'introduzione del 'Cortegiano'*, «Modern Language Notes», XLIII (1978), pp. 1-21; CARLO OSSOLA, «Il libro del Cortegiano: «ragionamenti» ed «espeditzioni»», «Lettere italiane», XXXI (1979), pp. 241-259; MARINA BEER, *Le maschere del tempo nel «Cortegiano»*, in *La corte e il «Cortegiano»*, I, *La scena del testo*, a cura di C. Ossola, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 201-218; ROBERT W. HANNING, *Castiglione's verbal portrait. Structures and strategies*, in *Castiglione. The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, a cura di D. Rosand e W. Hanning, Yale U.P., 1983, pp. 131-141.



umorali ed eccessive, ma non prive di spunti geniali.<sup>7</sup> Galileo esprime la sua ammirazione per l'*Orlando furioso*, un testo che amava tanto da saperlo a memoria,<sup>8</sup> e ingaggia una specie di corpo a corpo con l'altro testo, la *Gerusalemme liberata*, che gli sembra colpevole per il fatto stesso di esistere, per aver tentato infelicitamente di imitare il poema dell'Ariosto. Iniziamo dal brano più celebre:

Mi è sempre parso e pare, che questo poeta sia nelle sue invenzioni oltre tutti i termini gretto, povero e miserabile; e all'opposito, l'Ariosto magnifico, ricco e mirabile: e quando mi volgo a considerare i cavalieri con le loro azioni e avvenimenti, come anche tutte l'altre favolette di questa poema, parmi giusto d'entrare in uno studietto di qualche ometto curioso, che si sia dilettrato di adornarlo di cose che abbiano, o per antichità o per rarità o per altro, del pellegrino, ma che però sieno in effetto coselline, avendovi, come saria a dire, un granchio pietrificato, un camaleonte secco, una mosca e un ragno in gelatina in un pezzo d'ambra, alcuni di quei fantocchini di terra che dicono trovarsi ne i sepolcri antichi di Egitto, e così, in materia di pittura, qualche schizzetto di Baccio Bandinelli o del Parmigiano, e simili altre cosette; ma all'incontro, quando entro nel *Furioso*, veggio aprirsi una guardaroba, una tribuna, una galleria regia, ornata di cento statue antiche de' più celebri scultori, con infinite storie intere, e le migliori, di pittori illustri, con un numero grande di vasi, di cristalli, d'agate, di lapislazzari e d'altre gioie, e finalmente ripiena di cose rare, preziose, maravigliose, e di tutta eccellenza.<sup>9</sup>

Due luoghi, e due forme diversi del collezionismo tardocinquecentesco sono messi a confronto per visualizzare il contrasto fra l'*Orlando Furioso* e la *Gerusalemme liberata*: da un lato la splendida galleria, ordinata, solare, dove l'eccellenza delle opere d'arte si accompagna alla preziosità e rarità degli oggetti; dall'altro la *Wunderkammer* disordinata e pretenziosa, oscu-

<sup>7</sup> «In quei tempi avevo il poema del Tasso legato con l'interposizione di carta in carta di fogli bianchi, dove avevo non solamente registrato i riscontri de i luoghi di concetti simili in quello dell'Ariosto, ma ancora aggiuntovi discorsi, secondo che mi parevano questi o quelli dovere essere anteposti. Tal libro mi andò male, né so in qual modo» (lettera a Francesco Rinuccini del 5 novembre 1639, in *Scritti letterari* (cit., nota 4), p. 357). Sul carattere umorale e del tutto personale delle note galileiane («note privatissime») ha insistito VITTORE BRANCA, *Galileo fra Petrarca e l'umanesimo veneziano*, in *Galileo Galilei e la cultura veneziana*, Atti del Convegno di studio, Venezia, 18-20 giugno 1992, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1995, pp. 339-350 (cfr. p. 343).

<sup>8</sup> «Fu dotato dalla natura d'esquisita memoria; e gustando in estremo la poesia, aveva a mente, tra gl'autori latini, gran parte di Vergilio, d'Ovidio, Orazio e di Seneca, e tra i toscani quasi tutto l'Petrarca, tutte le rime del Berni, e poco meno che tutto il poema di Lodovico Ariosto, che fu sempre il suo autor favorito e celebrato sopra gl'altri poeti, avendogli intorno fatte particolari osservazioni e paralleli col Tasso sopra moltissimi luoghi» (VINCENZIO VIVIANI, *Vita di Galileo*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 2001, p. 75).

<sup>9</sup> GALILEI, *Considerazioni al Tasso*, in *Scritti letterari* (cit. nota 4), pp. 502-503.



ra, chiusa in se stessa, impietosamente bollata nella sua pochezza dall'elenco degli oggetti e dall'uso dei diminutivi e dei vezzeggiativi; in essa la debolezza delle motivazioni intellettuali (il diletterantismo, la curiosità) si accompagna con il cattivo gusto e con una percezione deformata del valore delle cose. La pagina di Galileo proietta idealmente *l'Orlando Furioso* nelle sale e nei corridoi degli Uffizi,<sup>10</sup> così come nel 1574 il commento al poema di Orazio Toscanella (*Le bellezze del Furioso*) aveva fatto vedere in filigrana, dietro le ottave dell'Ariosto, gli splendidi saloni di Fontainebleau.<sup>11</sup> Quella di Galileo è una pagina molto studiata dalla critica. A noi interessa qui sottolineare un aspetto: nel momento in cui egli esprime il suo punto di vista in modo così icastico, e così impregnato dei suoi umori e dei suoi gusti letterari e artistici, egli attinge le metafore di base a una tradizione retorica ben precisa: il testo è qualcosa che si situa in una dimensione spaziale («quando *entro* nel Furioso»); i suoi luoghi e le sue immagini si rispecchiano sia nei luoghi e nelle immagini della mente, sia in quelli materiali, costruiti dagli architetti, ornati dai pittori e dagli scultori. Galileo, in altri termini opera su schemi tipici (quelli per cui il testo è percepito in forma di edificio, e la lettura, come la scrittura, comporta un percorso spaziale) e costruisce una splendida e personalissima variazione su tema.

Una conferma della nostra interpretazione viene dal fatto che, come ha notato Paola Barocchi,<sup>12</sup> metafore architettoniche entrano in gioco anche in un altro momento della *querelle* sul *Furioso* e sulla *Liberata*, e cioè nel dialogo di Camillo Pellegrino *Il Carrafa ovvero dell'epica poesia* (1584), sostenitore della superiorità del Tasso, nella risposta che, a nome della Cru-

<sup>10</sup> Paola Barocchi nota che la comparazione fra galleria e studietto concorda in parte con l'elogio degli Uffizi di FRANCESCO BOCCHI, *Le bellezze della città di Fiorenza*, Firenze, 1591, p. 45: «Galleria così magnifica, e così regia, che piena di statue, di pitture nobilissime e di preziosissimi arnesi, delle più sovrane bellezze è oggi di vero al mondo notabil meraviglia. Si trovano [in] questa i più squisiti artifizi, i più illustri ornamenti et i più ingegnosi ordigni, che da umana industria si possano fare» (PAOLA BAROCCHI, *Galileo e la Galleria medicea. Un caso di «ut pictura poesis»*, in *Principio di secol novo* (cit. nota 5), pp. 315-332). «Una tale opposizione di valori – è il giudizio della Barocchi – non può ridursi ad una censura del passato (la cultura dello studiolo) dettata da inclinazioni accademiche (Panofsky); è piuttosto una pronta adesione al gusto contemporaneo aperto a latitudine enciclopedica» (pp. 330-331). In Ariosto, secondo la studiosa, Galileo valorizza «gli elementi classicistici legati al nuovo rapporti tra Firenze e Roma e garanti di successivi sviluppi nel collezionismo dei principi medicei» (p. 331).

<sup>11</sup> Cfr. LINA BOLZONI, *Poemi e gallerie: le metafore di Galileo critico letterario*, in EAD., *La stanza della memoria*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 210-217.

<sup>12</sup> PAOLA BAROCCHI, *Fortuna dell'Ariosto nella trattatistica figurativa*, in *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 53-67; EAD., *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1979, I, 2, pp. 5-82 (cfr. p. 30). Cfr. inoltre GERHARD GOEBEL, *Poeta faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg, Winter, 1971.

sca, scrive Lionardo Salviati (*Difesa dell'Orlando Furioso contra Camillo Pellegrino* 1584) e nella *Replica* che il Pellegrino pubblica l'anno dopo. Per il Pellegrino l'Ariosto ha scelto la «vaghezza e il diletto» invece dell'utile; la «favola» del poema è priva di unità, è un ammasso caotico di episodi e di digressioni; per questo *l'Orlando Furioso* è come un palazzo ricchissimo e splendido, ma di una ricchezza e di uno splendore del tutto superficiali, tali da appagare soltanto i «semplici», coloro cioè che giudicano secondo l'apparenza facendosi guidare dalla «vista imperfetta», dall'occhio del corpo, che non sa cogliere la falsità del modello, l'inadeguatezza della struttura. La *Gerusalemme liberata*, invece, con la sua «favola ben formata», è come una «fabbrica di non tanta grandezza, ma bene intesa, con le sue misure e proporzioni d'architettura»; essa dunque soddisfa i «maestri e professori di quell'arte», che sono «intendenti di prospettiva», usano «l'occhio dell'intelletto», e giudicano le cose come realmente sono e non come appaiono.<sup>13</sup> La risposta della Crusca fa proprie tutte le metafore architettoniche, tutte le implicazioni visive che il brano del Pellegrino contiene, e le rovescia puntualmente. Appare qui con molta evidenza come l'attitudine a proiettare il poema, con le sue diverse componenti, in uno spazio architettonico, facesse parte di un comune bagaglio mentale, al di là delle diverse opzioni di gusto letterario.

Molto interessante è nella nostra ottica anche un testo su cui ha richiamato l'attenzione Massimiliano Rossi.<sup>14</sup> Nel breve discorso *Dell'unità della favola*, recitato nel 1599 a Firenze, nell'Accademia degli Alterati, Giovambattista Strozzi sostiene che nell'*Orlando Furioso* la molteplicità delle azioni si può «ridurre alla vera unità»; il poema realizza dunque quel modello universale in cui consiste la perfezione, quel modello cioè in cui la pluralità rinvia all'uno, in cui la diversità delle componenti costituisce un ornamento, una espansione del principio unitario. A chi infatti gli fa notare che la varietà diletta, lo Strozzi risponde che l'unità

piace sì all'intelletto che sempre e' vede cose diverse e dissimili, cerca e s'ingegna di trovarvi il simile, e per dir così d'informarle tutte con una forma del suo intelletto prodotta, come avvenendosi in qualche studio o camera dove sieno pitture, statue, minerali, cose pietrificate et altre cose sì fatte, se non sono tra loro ordinate, le ordina et accomoda da sé, e se sono ordinate se ne compiace, e quantunque di-

<sup>13</sup> Cfr. i testi in *Controversie sulla Gerusalemme*, in TORQUATO TASSO, *Opere*, Pisa, Niccolò Capurro, 1827, XVIII; cfr. p. 88.

<sup>14</sup> MASSIMILIANO ROSSI, *Per l'unità delle arti. La poetica 'figurativa' di Giovambattista Strozzi il Giovane*, «I Tatti Studies», VI (1995), pp. 169-213.



verse siano le considera come simili e concorrenti a fare l'unità che e' desidera, e le comprende sotto ragion d'ornamento e di maraviglie.<sup>15</sup>

Ancora una volta dunque siamo idealmente introdotti in una tipica collezione tardocinquecentesca, dove le opere d'arte si mescolano con i reperti naturali, gli *artificialia* si collocano accanto ai *naturalia* e ai *mirabilia*. Analizzando il piacere tutto intellettuale di dare un ordine agli svariati oggetti della collezione, oppure di compiacersi della loro ordinata disposizione, lo Strozzi descrive con molta finezza un aspetto essenziale del gusto collezionistico dell'epoca, quello cioè di ricostruire artificialmente l'uno al di là della molteplicità delle cose, o meglio attraverso di essa. Lo Strozzi ci invita a guardare ai poemi dell'Ariosto e del Tasso secondo una complessa prospettiva, a collocarli cioè idealmente nei luoghi, nelle immagini, negli oggetti di una collezione, e a verificare se l'ordine tiene, se cioè il nostro intelletto può giocare il suo gioco preferito, che è quello di ricostruire la trama unitaria delle cose.

Abbiamo visto come in Galileo ci sia un modello retorico e percettivo che è sotteso al celebre paragone dei due poemi con una galleria e con uno «studietto», e cioè il modello del testo come un edificio, del testo come qualcosa che si colloca idealmente nello spazio. Possiamo trovare altri esempi di questo nelle *Considerazioni al Tasso* e anche alcune interessanti variazioni su tema. Ad esempio il disgusto per l'ottava 14 del II canto suggerisce un'analogia fra i luoghi del testo e i luoghi di una casa, luoghi vuoti e di poco conto, in questo caso, forse, luoghi di un ripostiglio: «è robaccia da riempire canton voti, insipida, disgraziata, e al solito pedantesca».<sup>16</sup> Il paragone topico tra la poesia e il cibo ispira un'altra immagine architettonica. L'eccessivo uso dell'aggettivo «grande», scrive Galileo (a proposito di II, 60, 8) è «pedantesco e ampollosa: solo avvertisco che si comincia a metter mano alla scatola del *grande* per condire, come si vedrà nel progresso, molte e molte minestre di *gran capi*, c. 3, st. 52, *gran tauri* c. 3, st. 32, *gran corpi*».<sup>17</sup> La *Gerusalemme liberata* viene idealmente proiettata in un luogo che poco si addice a un poema eroico, e cioè in cucina; i luoghi topici da cui il Tasso ricava gli 'ingredienti' stilistici (ad esempio la connotazione di 'grande' e quindi il registro elevato) vengono paragonati ai barattoli da cui si prendono i condimenti per i vari cibi.

<sup>15</sup> GIOVANBATTISTA STROZZI, *Dell'unità della favola*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1974, IV, pp. 333-344 (cfr. p. 340).

<sup>16</sup> GALILEI, *Considerazioni al Tasso* (cit. nota 4), p. 511.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 517.

Sempre in chiave negativa è un altro paragone architettonico, suscitato dalla lettura di XIV, 30:

questo libro è una fabrica fatta di diversi rottami, raccolti da mille rovine d'altri edifizii, tra le quali si trovano tavolta qualche bel pezzo di cornice, un capitello o altro frammento, che sendo situato a suo luogo faria bell'effetto, ma messo, come qui, fuor d'ordine e spropositatamente, rompe gli ordini dell'architettura, ed in somma rende l'edifizio sregolato ed incomposto.<sup>18</sup>

Galileo declina qui a modo suo il topos del riuso architettonico di pezzi derivati da altri edifici che già era stato usato nel dibattito sull'imitazione letteraria.<sup>19</sup>

Bisogna a mio avviso partire da questa procedura di base, che invita a percepire il testo come degli spazi architettonici che si percorrono con la lettura, per dare una giusta collocazione anche al celebre paragone fra un episodio della *Gerusalemme* e una immagine anamorfica.<sup>20</sup> Si tratta, come è noto, dell'episodio del canto XIV in cui Carlo e Ubaldo iniziano il

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 603.

<sup>19</sup> Si veda ad esempio un passo della lettera che Giovan Francesco Pico della Mirandola scrive a Pietro Bembo a proposito della imitazione: Virgilio «quamquam mutuo si non furto quaedam hinc inde quasi signa veterum atque toreumata carpsit ad ornanda suorum poematum edificia, propriis tamen illa sunt ornamenta magis conspicua, atque omnino magis illustria» (GIORGIO SANTANGELO, *Le epistole «De imitatione» di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, Firenze, Olschki, 1953, p. 26).

<sup>20</sup> Sull'anamorfoosi cfr. JURGIS BALTRUIŠAITIS, *Anamorfoosi o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, trad. it., Milano, Adelphi, 1978, pp. 101-122; HANS BLUMENBERG, *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Frankfurt, Suhrkamp, 1975; *Anamorfoosi, evasione e ritorno*, a cura di E. Battisti, Roma, Officina, 1981; MARTIN KEMP, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, Yale University Press, 1990; FERNAND HALLYN, *The Poetic Structure of the World: Copernicus and Kepler*, New York, Zone Books, 1990; LYLE MASEY, *Anamorphosis Through Descartes or Perspective Gone Away*, «Renaissance Quarterly», L, 1997, pp. 1148-1189. Sugli usi letterari dell'anamorfoosi, cfr. CLAUDIO GUILLÉN, *On the Concept and Metaphor of Perspective*, in *Literature as System*, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 283-371; MAURICE CHARNEY, «*Twelfth Night*» and the Natural Perspective of Comedy, in *H. Fluchère Festschrift. De Shakespeare à T.S. Eliot*, Paris, Didier, 1976; JEAN CLAUDE MARGOLIN, *Aspects du surréalisme au XVI<sup>e</sup> siècle: fonctions allégorique et vision anamorphotique*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXXIX, 1977, pp. 503-530; ERNEST GILMAN, *The Curious Perspective. Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1978; JEANINE PARISIER PLOTTEL, *Anamorphosis in Painting and Literature*, «Yearbook of Comparative and General Literature», XXVIII, 1979, pp. 10-19; FERNAND HALLYN, *Le thème de l'anamorphose*, in *La métaphore dans la poésie baroque anglaise et française*, a cura di G. Mathieu Castellani, Tübingen, 1980; ID., *Anamorphose et allégorie*, «Revue de littérature comparée», LVI, 1982, pp. 319-330; LORETTA INNOCENTI, *Disegnare il mondo: il percorso visivo di «Upon Appleton House» di Andrew Marvell*, in *Semeia. Itinerari per Marcello Pagnini*, a cura di L. Innocenti, F. Marucci, P. Pugliatti, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 481-495; GIOVANNI POZZI, *Anamorfoosi poetiche nelle maniere di Cinque-Seicento*, in ID., *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 191-204.



loro viaggio per riportare al campo cristiano Rinaldo, che se ne sta lontano, tra le braccia di Armida. I due guerrieri incontrano il mago di Ascalona, il quale darà loro aiuti e suggerimenti per il compimento della missione e intanto li fa scendere nelle profondità della terra.

E a che proposito, per amor di Dio, mandar questi poveri omini da Erode a Pilato a pigliare un foglio e una bacchetta? – nota implacabile Galileo – [...] a che effetto menargli sott'acqua e sotto terra a vedere i nascimenti de' fiumi e la generazione de' metalli e mille altre cose che non hanno che fare niente con la separazione di Rinaldo? [...] perché, pensatela pur quanto vi piace, voi non troverete che questi due cavalieri abbiano, in queste sutterranee caverne, veduta o intesa cosa che li serva poi punto al bisogno loro. Ma gli è che avete fatto questa lunghera per servire alla vostra allegoria, che avete voluto figurare l'una e l'altra filosofia e questa enciclopedia delle scienze. Ma, signor Tasso, vorrei pur che voi sapessi che le favole e le finzioni poetiche devono servire in maniera al senso allegorico, che in esse non apparisca una minima ombra d'obbligo: altrimenti si darà nello stentato, nel sforzato, nello stracchiato e nello spropositato; e farassi una di quelle pitture, le quali, perché riguardate in scorcio da un luogo determinato mostrino una figura umana, sono con tal regola di prospettiva delineate, che, vedute in faccia e come naturalmente e comunemente si guardano le altre pitture, altro non rappresentano che una confusa e inordinata mescolanza di linee e di colori, dalla quale anco si potriano malamente raccapezzare imagini di fiumi o sentier tortuosi, ignude spiagge, nugoli o stranissime chimere. Ma quanto di queste sorte di pitture, che principalmente son fatte per esser rimirate di scorcio, è sconcia cosa rimirarle in faccia, non rappresentando altro che un mescolgio di stinchi di gru, di rostri di cicogne e di altre sregolate figure, tanto nella poetica finzione è più degno di biasimo, che la favola corrente, scoperta e prima dirittamente veduta, sia per accomodarsi all'allegoria, obliquamente vista e sotto intesa, stravagantemente ingombrata di chimere e fantastiche e superflue imaginazioni.<sup>21</sup>

Io vorrei fermarmi solo su di un aspetto che considero affascinante e che è reso possibile proprio dal fatto che il poema è idealmente proiettato in uno spazio in cui si entra: e cioè il fatto che Galileo rappresenta il rapporto fra scrittura e lettura in termini visivi. La ricezione del testo letterario è descritta come un gioco di sguardi. Il modo infatti in cui il poema del Tasso viene letto è paragonato alla collocazione da cui si guarda un quadro. È il lettore, dunque, che adotta una determinata disposizione nello spazio, che sceglie come collocarsi di fronte al testo, ma nello stesso tempo è la struttura del testo che richiede e sollecita una certa collocazione, che suggerisce dunque la prospettiva da adottare. L'allegoria interviene creando

<sup>21</sup> GALILEI, *Considerazioni al Tasso* (cit. nota 4), pp. 604-605.

nuove profondità spaziali, e quindi nuove dimensioni dell'immagine (cioè della «favola corrente, scoperta e prima direttamente veduta», interpretata dunque nel suo senso letterale). Tutto ciò, secondo Galileo, deve essere percepibile attraverso uno sguardo centrale e diretto, attraverso cioè quel tipo di prospettiva che egli considera comune e naturale.

Il Tasso diventa colpevole, nell'ottica di Galileo, di aver subordinato le scelte narrative all'allegoria, imponendo al lettore uno sguardo «in scorcio», obliquo, come fanno appunto i pittori di immagini anamorfiche. Così ad esempio la discesa dei due cavalieri nella grotta, irrilevante e quindi fastidiosa dal punto di vista dello sviluppo della narrazione, sarebbe stata inserita al solo scopo di creare un'immagine allegorica dell'enciclopedia delle scienze, del rapporto tra filosofia naturale e soprannaturale.<sup>22</sup>

Vorrei ora fermarmi brevemente su due punti: uno riguarda il Tasso, e il suo rapporto con l'allegoria, l'altro riguarda un momento della nostra storia letteraria in cui ricompare il modello dell'anamorfosi, ma stavolta in un senso positivo.

Se da un lato Galileo coglie, con la sua solita, impietosa acutezza, il fatto che Tasso ha con l'allegoria un rapporto difficile e complesso, dall'altro mostra di ritenere che la costruzione – artificiosa e distorta – dell'allegoria stessa sia frutto di una scelta libera e consapevole da parte del Tasso. In realtà le cose non stanno così. La questione dell'allegoria della *Liberata*, prima rimossa e allontanata dall'orizzonte della scrittura, vi si insinua a poco a poco, diventando una componente di quel complesso gioco di scrittura/lettura/riscrittura che le lettere ci testimoniano. Fra il '75 e il '76, Tasso discute con amici e censori le varie tappe della stesura della *Gerusalemme*; per questo le lettere di quegli anni offrono un osservatorio di grande interesse. Qui infatti il Tasso è, nello stesso tempo, autore e lettore del poema, ed è inoltre inserito in una specie di 'comunità interpretativa'<sup>23</sup> di cui fanno

<sup>22</sup> Galileo si riferisce con ogni probabilità all'*Allegoria del poema*, scritta dallo stesso Tasso nel '76 (cfr. TASSO, *La Gerusalemme liberata*, con le annotazioni di Scipion Gentili e di Giulio Guastavini, et li argomenti di Oratio Ariosti, Genova, Giuseppe Pavoni, 1617, pp. 33-36 (della seconda parte, dopo il testo del poema). «L'Eremita – scrive il Tasso – che per la liberazione di Rinaldo indirizza i due Messaggeri al Saggio, figura la cognitione soprannaturale, ricevuta per divina gratia, sì come il Saggio la humana sapienza. Imperochè dall'humana sapienza et dalla cognitione dell'opere della natura, et de magisteri suoi, si genera et si conferma ne gli animi nostri la giustitia, la temperanza, il disprezzo della morte et delle cose mortali, la magnanimità et ogni altra virtù morale, et grande aiuto può ricever l'huomo civile in ciascuna sua operatione dalla contemplatione» (p. 34). Il giudizio di Galileo è discusso da MATTEO RESIDORI, *Il mago d'Ascalona e gli spazi del romanzo nella «Liberata»*, «Italianistica», XXIV (1995), pp. 453-471.

<sup>23</sup> Uso in modo piuttosto libero la categoria di STANLEY FISCH, *Is there a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1980.



parte amici e nemici, collaboratori e censori. La questione del potere vi è fortemente presente: essa coinvolge non solo il prestigio letterario, ma anche la possibilità della censura e della proibizione. L'interpretazione e la valutazione del testo si vengono così a collocare in una situazione davvero singolare: da un lato si trovano a confronto con la possibilità estrema che il testo stesso venga negato e distrutto; dall'altro hanno una ricaduta sulla scrittura del testo, in quanto uno dei lettori/interpreti è anche l'autore, disposto a contrattare la correzione del poema.

È in questo contesto, profondamente ambiguo, che si colloca la questione dell'allegoria. Inizialmente l'allegoria è demandata al lettore: rientra in quella sua 'discrezione', in quella sua attività immaginativa che il Tasso rivendica in polemica con lo Speroni.<sup>24</sup> L'allegoria fa parte per così dire del gioco con il lettore, fatto di complicità, di sfida, di richiesta di collaborazione:

e ben ch'io stimi che 'l far professione che [l'allegoria] vi sia, non si convenga al poeta; *nondimeno* volsi durar fatica per introdurla, et a bello studio, *se ben* non dissi, come fe' Dante:

Aguzza ben, lettore, qui gli occhi al vero,  
però che'l velo è qui tanto sottile,  
che dentro trapassarvi fia leggiero

non mi spiacque *però* di parlar in modo, ch'altri potesse raccogliere ch'ella vi fosse.<sup>25</sup>

Pur tra resistenze e distacco ironico, si vanno rafforzando i margini che competono all'autore. L'allegoria diventa uno scudo, una difesa: resta qualcosa di estrinseco alla poesia, ma la può proteggere da quel particolare tipo di lettore che è il censore.

Stanco di poetare, mi son volto a filosofare, ed ho disteso minutissimamente l'allegoria non d'una parte ma di tutto il poema, di maniera che in tutto il poema non c'è azione né persona principale che, secondo questo nuovo trovato, non contenga meravigliosi misteri. Riderete leggendo questo nuovo capriccio [...] non per

<sup>24</sup> «Ma io dirò pur anco ch'egli non mostra di aver ben letto i poeti, se non sa con qual arte si frappongano le digressioncelle ne' cataloghi, e quante cose per brevità si lasciano, e si rimettono alla *discrezione del lettore*. Suppongasi che Tancredi abbia fatto tutto ciò ch'egli vuole: io no'l debbo dire in quel luogo, e basta quello che ho detto a fare che l'uomo *imagini il resto*. In somma, bisogna che si presuppongano molte cose, e chi nega questo principio è eretico» (lettera a Luca Scalabrino del 24 aprile 1576, in TASSO, *Lettere*, a cura di C. Guasti, I, Firenze, Le Monnier, 1853, p. 117. A questa edizione si riferiscono anche le citazioni successive). Una scelta commentata è in TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Parma, Guanda, 1995.

<sup>25</sup> *Ibid.*, lettera a Scipione Gonzaga del 4 ottobre 1575, pp. 235-236.

altro, a dirvi il vero, l'ho fatto, se non per dare pasto al mondo. Farò il collo torto, e mostrerò che non ho avuto altro fine che di servire al politico; e con questo scudo cercherò di assicurare ben bene gli amori e gl'incanti.<sup>26</sup>

Eppure le cose si stanno complicando: il fatto di guardare al testo attraverso la prospettiva artificiosa dell'allegoria (per riprendere l'immagine di Galileo) finisce con l'influenzare lo stesso poeta, si insinua entro la sua coscienza. Subito dopo il brano lucido e ironico che abbiamo appena citato, il Tasso scrive infatti:

Ma certo, o l'affezione m'inganna, tutte le parti de l'allegoria son in guisa legate fra loro, ed in maniera corrispondono al senso letterale del poema, ed anco a' miei principii poetici, che nulla più; ond'io dubito talora che non sia vero, che quando cominciai il mio poema avessi questo pensiero.<sup>27</sup>

Il demone dell'analogia, il fascino delle corrispondenze si stanno impadronendo dell'autore: l'esegesi allegorica non solo interagisce con la revisione del poema, ma tende a riscrivere anche il passato a sua immagine e somiglianza. In altri termini abbiamo qui la testimonianza del fatto che il testo a un certo punto *guarda* il suo autore, e può imporre anche a lui uno sguardo nuovo e inatteso.

Come abbiamo visto, le lettere poetiche del '75-'76 ci mostrano che, diversamente da quanto pensava Galileo, Tasso non poteva avere nei confronti dell'allegoria né libertà di scelta, né linearità di sguardo. I brani che abbiamo citato ci mostrano da un lato che l'allegoria nasce da un bisogno di autodifesa, da una faticosa contrattazione con forme diverse di potere, dall'altro che l'allegoria finisce con l'esercitare una specie di fascinazione («ond'io dubito talora che non sia vero, che quando cominciai il mio poema avessi questo pensiero»). Del resto il Tasso, mentre scrive le lettere poetiche, è, nello stesso tempo, autore e lettore del suo poema, e dunque – per riprendere l'immagine di Galileo – è nello stesso tempo costruttore della rappresentazione anamorfica e suo osservatore. Ma allora che rapporto ha con l'anamorfosi (ovvero con l'allegoria)? L'allegoria della *Gerusalemme liberata*, ha scritto finemente Fernand Hallyn, in buona parte non è un'anamorfosi intenzionale, «mais s'apparente plutôt à la découverte d'une image que le hasard révèle lorsqu'on adopte tout à coup un point de

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 185. E più avanti chiede la collaborazione di Flaminio de' Nobili perché integri il testo: «temo bene di non aver saputo, o di non saper accompagnar le cose filosofiche con alcune teologiche che vi sono necessarie, però molte volte lascio lo spazio in bianco, acciòché il signor Flaminio il riempia a suo modo» (*ibid.*).

<sup>27</sup> *Ibid.*



vue nouveau devant un objet connu». Davanti al poeta che cerca di costruire un significato allegorico, continua Hallyn, le parole, le invenzioni, acquistano una consistenza autonoma, diventano come delle cose dotate di proprietà strane, non prevedibili; l'apporto intenzionale del poeta «consiste dès lors à vouloir capter et orienter ces propriétés [...], à vouloir les développer de manière cohérente». <sup>28</sup> Il rapporto fra testo del poema e sua lettura allegorica diventa allora simile, secondo il critico, a quel rapporto fra anamorfosi presente nella natura (e scoperta per caso) e anamorfosi intenzionale, che il gesuita Athanasius Kircher descrive e teorizza nel 600, nella sua *Ars magna lucis et umbrae* (nel capitolo intitolato *De repraesentatione rerum fortuita et casuali et quomodo ea arte rebus induci possit*). <sup>29</sup>

Ben diverso è l'atteggiamento del poeta nella *Gerusalemme conquistata*. <sup>30</sup> L'allegoria, la sua costruzione nel testo e, tendenzialmente, la sua esatta ricezione, riguardano pienamente la responsabilità del poeta. Buona parte del *Giudicio sovra la 'Gerusalemme' riformata* (scritto dopo la *Conquistata* e rimasto incompiuto) è infatti dedicata a un'esegesi allegorica del proprio testo; l'analisi si rivolge soprattutto a quelle immagini che, rispetto alla *Liberata*, sono nuove oppure più ampiamente rielaborate, come l'immagine del trono e del carro divino, o della dimora di Filaliteo, il mago cristiano che sostituisce il mago di Ascalona, o ancora della visione di Clorinda e poi di Goffredo, e così via. Trattandosi di descrizioni, l'esegesi allegorica coincide con l'interpretazione iconologica. Il Tasso è interessato da un lato a guidare passo passo il lettore, dall'altro a renderlo consapevole del processo di memoria letteraria e sapienziale che ha portato l'autore a costruire l'immagine. Ed è in questo contesto che il Tasso ricorre a un paragone visivo:

Ora non sia grave al lettore d'intender le nuove allegorie che dalle Sacre Lettere e da le carte socratiche nel mio poema ho trasportate, peravventura in quella guisa che le pitture e l'imagini sogliono trasportarsi di luogo in luogo e collocarsi avanti gli occhi a' riguardanti. <sup>31</sup>

Qui non è più un critico, sia pure geniale, e del tutto particolare, come Galileo, che parla in termini visivi dell'allegoria, e dell'effetto che essa susci-

<sup>28</sup> F. HALLYN, *Anamorphose et allégorie* (cit. nota 20), pp. 328-329.

<sup>29</sup> Cfr. anche H.E. JANSON, *The «Image Made by Chance» in Renaissance Thought*, in *De artibus opuscoli XL. Essays in Honor of E. Panofsky*, I, New York, New York University Press, 1961, pp. 254-266.

<sup>30</sup> Sul poema cfr. RESIDORI, *L'idea del poema. Studio sulla «Gerusalemme conquistata» di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004.

<sup>31</sup> TASSO, *Giudicio sovra la 'Gerusalemme' riformata*, a cura di C. Gigante, Roma, Salerno, 2000, p. 53.

ta nel lettore, ma è il poeta stesso. Qui i luoghi e le immagini del testo letterario tendono ad acquistare la fisicità e la collocazione spaziale che sono proprie delle pitture e delle statue. Le immagini delle arti figurative sono usate per rappresentare il rapporto intertestuale che lega la *Conquistata* alla tradizione biblica e platonica e, insieme, a indicare il crescere su se stessa della tradizione esegetica. Come le statue e i quadri, trasportati in luoghi diversi, si collocano «avanti gli occhi a' riguardanti», generando una percezione rinnovata, così, secondo il Tasso, il lettore potrà guardare le immagini, antiche e nuove insieme, che il poeta ha collocato nei luoghi della sua *Conquistata* e, guidato dalle indicazioni del poeta stesso, potrà ricostruire la loro genesi, così da orientare nella direzione giusta la propria lettura. Per riprendere una suggestione galileiana, il *Giudizio sovra la Gerusalemme* viene così a costituire la macchina ottica che, applicata alle immagini del testo, ricostruisce, davanti agli occhi dello spettatore, il gioco complesso del loro spessore di significati e la profondità della tradizione in cui si collocano.

Prendiamo ora in esame uno dei testi teorici più famosi del 600 italiano, il *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro, pubblicato nel 1654. Se lo mettiamo accanto alle *Considerazioni al Tasso* di Galileo, vediamo che i due testi si corrispondono in modo rovesciato. Galileo si confronta infatti con la poesia del Tasso, usa l'immagine dell'anamorfose in relazione all'allegoria e ne dà una valutazione negativa; il Tesauro considera il Marino come il più grande poeta contemporaneo, usa a sua volta l'immagine dell'anamorfose e ne dà una valutazione positiva; non solo: come vedremo, l'anamorfose diventa il modello visivo più adatto a rappresentare la magia della metafora, a rappresentare cioè quello che per Tesauro è l'elemento costitutivo della poesia. Infatti sia il titolo dell'opera del Tesauro, sia l'antiporta (Fig. 1) esibiscono al pubblico il nuovo modo in cui si rappresenta la ricezione, le nuove immagini deputate a rappresentare l'accesso al testo e ai suoi segreti: il testo letterario, la sua struttura, vengono analizzati non solo in termini visivi, ma usando le nuove prospettive, scientifiche e artificiose, che la scienza e la tecnica hanno reso possibili.<sup>32</sup> Il riferimento al cannocchiale, lo strumento delle scoperte galileiane,<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Cfr. DONATO, *Tesauro's Poetics: Through the Looking Glass*, «Modern Language Notes», LXXVIII, 1963, pp. 15-30; MARIO ZANARDI, *Metafora e gioco nel «Cannocchiale aristotelico»*, «Studi secenteschi», XXVI, 1985, pp. 25-99. La nostra lettura dell'antiporta riprende quella di MARIO ANDREA RIGONI, *Il cannocchiale e l'idea*, «Comunità», XXXII, 1978, pp. 337-352. Cfr. inoltre PIERANTONIO FRARE, «Per istraforo di prospettiva». *Il cannocchiale aristotelico e la poesia del Seicento*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici, 2001.

<sup>33</sup> Tesauro ricorda non Galileo, ma l'occhialaio olandese cui si attribuiva la scoperta del telescopio; le macchie solari sono però una citazione galileiana.





EGREGIO INSPEROS REPREHENDIT CORPORE NEVOS H<sub>erms</sub>

*di Pistoia con G. Vanocci Scultore Tor*

Fig. 1. E. TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico* (1654), antiporta.

esalta la capacità di vedere, e di vedere con i nuovi strumenti; l'aggettivo che lo accompagna, «aristotelico», nasce da un artificio concettoso, che assume ai nostri occhi una connotazione quasi da paradosso, da osimoro.

L'idea centrale del Tesauro è che Aristotele ha saputo far vedere tutti i segreti dell'arte della parola: «*col suo filosofico occhiale* ogni minutezza retorica perfettamente comprese». <sup>34</sup> Per questo nell'antiporta Aristotele regge il telescopio con il quale la Poesia guarda le macchie solari. Si rappresenta così in termini visivamente e scientificamente aggiornati, l'ideale della perfezione: «Egregio *inspersos reprehendit corpore nevos*» [ha ripreso i nei che si trovano sul corpo bellissimo] è infatti il motto inscritto sul breve che accompagna lo strumento. Il motto è una citazione di Orazio (*Sat.*, I, 6, 6, 66-67) e assimila le macchie solari ai nei, tradizionali immagini di imperfezione. Con un atteggiamento diffuso tra gli emblematici, la scoperta galileiana delle macchie solari viene infatti qui riciclata nel gioco combinatorio e concettoso della rappresentazione simbolica e allegorica: scoprire macchie nel Sole equivale ad assumere un atteggiamento ingeneroso e ipercritico. <sup>35</sup> La Poesia che, con il cannocchiale retto da Aristotele, guarda le macchie solari, viene così a rappresentare la ricerca dell'Idea della perfetta eloquenza, che è nello stesso tempo punto di riferimento necessario e obiettivo irraggiungibile.

Sulla destra un'altra figura femminile, la Pittura, corrisponde specularmente alla Poesia, così da rappresentare la sorellanza fra le sue arti. La Pittura sta portando a termine la rappresentazione di un artificio visivo reso possibile dall'uso di un cono catottrico, una di quelle macchine che nel 600 da un lato producono l'anamorfofi, dall'altro guidano l'occhio dell'osservatore a riconoscere e ricomporre l'immagine. Le forme che sul piano appaiono disordinate e senza senso, si ricompongono nel cono così da formare la scritta «*omnis in unum*» [tutto in uno], che viene a costituire il motto. La stessa immagine, e lo stesso motto, erano stati usati dall'Accademia torinese dei Solinghi. Dal commento che Tesauro vi dedica, vediamo che un ricco schema di opposizioni si addensa intorno al cono catottrico, e alla duplice prospettiva che esso crea; abbiamo provato a visualizzarlo così:

<sup>34</sup> EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Bartolomeo Zavatta, 1670, p. 300.

<sup>35</sup> Cfr. M.A. RIGONI, *Il Cannocchiale e l'idea* (cit. nota 32), pp. 350-351 e ADRIAAN W. VLIJGENTHART, *Galileo's sunspots. Their role in 17<sup>th</sup> century allegorical thinking*, «*Physis*», 3, 1965, pp. 273-280.



Prospettiva naturale	Prospettiva anamorfica
Basso	Alto
Molteplicità	Unità
Disordine	Ordine
Macchie	Parole
Labirinto	Giardino
Occhio del corpo	Occhio della mente
Arbitrio	Ragione
Occhio del volgo	Occhio del principe
Apparenza	Realtà

L'artificio rivendica la sua maggiore verità. Secondo Tesauro, infine, il rovesciamento della prospettiva 'naturale' che l'anamorfoosi realizza, permette un ulteriore 'miracolo': «per gran forza d'ingegno et per maraviglioso riscontro, la figura forma il Motto, il Motto forma la figura: l'Anima serve per Corpo, et il Corpo per Anima».<sup>36</sup> Secondo la terminologia dei trattati di emblemi e di imprese, infatti, il «corpo» è costituito dall'immagine, e l'«anima» dalle parole del motto. Ma proprio il cono catottrico permette di andare al di là della stretta connessione di parole e di immagine, permette appunto di trasformare le une nelle altre. Diventa la celebrazione di una specie di transunstanziamento, di qualcosa dunque che va ben al di là della traducibilità delle parole in immagini, e delle immagini in parole, che era legata al topos dell'«ut pictura poesis».

L'antiporta diventa l'emblema della corrispondenza fra anamorfoosi e metafora. La magia visiva realizzata dall'anamorfoosi trova infatti nel testo letterario una precisa corrispondenza nella magia visiva realizzata dalla metafora: essa è il frutto più alto dell'ingegno e realizza effetti analoghi a quelli prodotti dal cono catottrico. La definizione aristotelica della metafora viene ripresa per essere prontamente tradotta in termini di artificio visivo: essa, scrive il Tesauro, è una «parola pellegrina, velocemente significante un obbietto per mezzo di un altro; «tutti [gli obietti] a stretta li rinzeppa in un vocabulo, et quasi in miraculoso modo gli ti fa travedere l'uno dentro all'altro. Onde maggiore è il tuo diletto: nella maniera che più curiosa et piacevol cosa è mirar molti obietti per un istraforo di prospettiva, che se gli ori-

<sup>36</sup> TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico* (cit. nota 34), p. 678.

ginali medesimi successivamente ti venisser passando dinanzi agl'occhi». <sup>37</sup> Il Tesauro stesso usa qui un procedimento anamorfico, nel senso che riprende una immagine tradizionale, classica, e cioè la definizione aristotelica della metafora, per immetterla in una macchina ottica che con geometrica determinazione la deforma, la trasforma completamente. Possiamo vedere ancora più da vicino questo procedimento nel brano in cui il Tesauro opera su uno degli esempi di metafora più comuni, più diffusi nei vari manuali cinque e secenteschi di poetica e di retorica:

Se tu di *Prata amoena sunt*, altro non mi rappresenti che il verdeggiar de' prati. Ma se tu dirai «Prata rident», tu mi farai [...] veder la terra essere un uomo animato e il prato esser la faccia, l'amenità il riso lieto. Talché in una paroletta traspauono tutte queste nozioni di generi differenti: terra, prato, amenità, uomo, anima, riso, letizia. E, reciprocamente, con un veloce tragitto, osservo nella faccia umana le nozioni de' prati e tutte le proporzioni, che passano tra queste e 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, veder in un vocabulo solo, un pien teatro di meraviglie. <sup>38</sup>

L'esempio tanto usato da essere ormai entrato nella *vulgata* scolastica («prata rident»), viene proiettato in un'ottica arcimboldesca, così da richiamare alla mente quei paesaggi antropomorfi che fra Cinque e Seicento godevano di buona fortuna nella pittura e nelle incisioni.

Molto importante è l'immagine finale del brano citato (sembra di «vedere in un vocabulo solo, un pien teatro di meraviglie»), che riprende una suggestione teatrale già enunciata prima: la metafora, in quanto «ammirabile», è anche «gioviiale et dilettevole [...] peroché dalla maraviglia nasce il diletto, come da' repentini cambiamenti di scene et da' mai più veduti spettacoli tu sperimenti». <sup>39</sup> La metafora per il Tesauro, ha scritto Raimondi è «al tempo stesso un'icona e una sequenza, una percezione istantanea e una funzione temporale, proprio come indicano la fenomenologia non solo analogica dei 'cambiamenti delle scene' nel teorema di 'prata rident', e l'analisi del 'veloce tragitto' che la 'mente' passando 'a volo da un genere all'altro', deve compiere per 'travedere' in una sola parola più di un obietto». <sup>40</sup>

Anamorfosi e metafora si vengono a corrispondere esattamente anche dal punto di vista della ricezione. L'anamorfosi è infatti qualcosa che ri-

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 266-267.

<sup>40</sup> EZIO RAIMONDI, *Letteratura barocca*, Firenze, Olschki, 1981 (II ediz.), p. LV.



chiede la collaborazione, la complicità dell'osservatore, e che a sua volta si sviluppa come uno spettacolo in due tempi (con relativo cambiamento di scene), corrispondente il primo, per riprendere le parole di Galileo, alla «favola corrente e [...] direttamente veduta» e il secondo «all'allegoria obliquamente vista e sotto intesa». L'incrocio fra prospettive divergenti, la compresenza di immagini non ricomponibili, la fatica della duplice agnizione che viene richiesta allo spettatore/lettore: tutto ciò che Galileo guardava con disapprovazione, è ora diventato oggetto di entusiastica ammirazione. Dato che il Tesauro ha come punto di riferimento il Marino, possiamo capire come la feroce stroncatura galileiana della *Gerusalemme liberata* ne esaltasse paradossalmente la modernità, mettendo in luce proprio quelle componenti che ne avrebbero garantito il riuso secentesco.