

## IL VOLTO SEGRETO DELLA SCRITTURA. IMMAGINI DELLA RICEZIONE TRA CINQUE E SEICENTO

### 1 – Sulla soglia del testo: le immagini del segreto

La teoria della ricezione e molte moderne metodologie critiche hanno richiamato l'attenzione sul rapporto che un'opera letteraria crea con i suoi lettori<sup>1</sup>. L'idea della critica come analisi scientifica, oggettiva, di una realtà data e conclusa in se stessa, è andata tendenzialmente in crisi: il rapporto fra testo e lettore si è rivelato più complesso; all'idea del rispecchiamento si è sostituita quella di un incontro/scontro, di una negoziazione in cui entrambi i partecipanti (sia il lettore che il testo) si mettono in un certo senso in gioco, si interrogano sulla loro identità.

Possiamo ripensare in questa luce anche alcuni aspetti della nostra tradizione letteraria che sono stati in genere sottovalutati o disprezzati. Intendo riferirmi ai momenti in cui un testo richiama l'attenzione sulla pluralità di

<sup>1</sup> Cfr. R. HOLUB (a cura di), *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989; W. ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, tr. it. Bologna, Il Mulino, 1987; M. FERRARIS, *Storia dell'ermeneutica*, Milano, Bompiani, 1988; C. GUSDORF, *Storia dell'ermeneutica*, tr. it. Bari, Laterza, 1989 e M. RAVERA (a cura di), *Il pensiero ermeneutico. Testi e materiali*. Presentazione di G. Vattimo, Genova, Marietti, 1986. Cfr. inoltre E.D. HIRSCHI, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, tr. it. Bologna, Il Mulino, 1973; IDEM, *Come si interpreta un testo*, tr. it. Roma, Armando, 1978; H.R. JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, tr. it. Bologna, Il Mulino, 1987-1988; D.C. HOY, *Il circolo ermeneutico. Letteratura, storia ed ermeneutica filosofica*, tr. it. Bologna, Il Mulino, 1990; R. ALTER, *I piaceri della lettura. Il testo liberato*, Milano, Leonardo, 1989; *Ermeneutica e critica*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1998. Per la critica italiana, cfr. V. BRANCA e J. STAROBINSKI, *La filologia e la critica letteraria*, Milano, Rizzoli, 1977; U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990; E. RAIMONDI, *Ermeneutica e commento. Teoria e pratica dell'interpretazione del testo letterario*, Firenze, Sansoni, 1990; C. SEGRE, *Ermeneutica e strutture storiche*, in *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 274-284; A. DOLFI e C. LOCATELLI (a cura di), *Retorica e interpretazione*, Roma, Bulzoni, 1994.

significati che contiene, alle strategie con cui si presenta come depositario di una dimensione segreta che va vista e scoperta al di là della lettera, oltre la superficie. Ci sono alcune immagini topiche che svolgono tale funzione: ad esempio la scorza da penetrare per giungere alle midolla o il velo da togliere per scoprire la verità; a volte queste immagini più consuete si mescolano con varianti più preziose, come quella della Sfinge, che Giulio Camillo colloca nel proemio della sua *Idea del teatro*, riprendendo una suggestione di Pico della Mirandola:

I più antichi et più savi scrittori hanno sempre avuto in costume di raccomandare a' loro scritti i secreti di Dio sotto oscuri velami, accioché non siano intesi se non da coloro i quali (come dice Christo) hanno orecchie da udire....

A questo abbiamo da aggiunger che Mercurio Trismegisto dice che il parlar religioso et pien di Dio, viene ad esser violato quando gli sopravviene moltitudine volgare. La onde non senza ragione gli antichi in su le porte di qualunque tempio tenevano o dipinta o scolpita una sphinge, con quella imagine dimostrando che delle cose di Dio non si dee, se non con enigmi, far pubblicamente parole<sup>2</sup>.

Fra le immagini che sollecitano il lettore a compiere un percorso verso la dimensione segreta, nascosta dietro le apparenze, potremmo collocare anche quella del Sileno, che nella letteratura cinquecentesca gode di una certa fortuna, almeno a partire da Erasmo<sup>3</sup>. Nella nostra poesia tra Cinque e Seicento ci sono almeno due occorrenze di tale immagine che complicano notevolmente le cose. La prima è collocata nella selva incantata della *Gerusalemme liberata*:

Già ne l'aprir d'un rustico sileno  
meraviglie vedea l'antica etade,

<sup>2</sup> G. CAMILLO, *L'idea del teatro*, a c. di L. Bolzoni, Palermo, Sellerio, 1991, p. 48; cfr. G. Pico della MIRANDOLA, *Oratio de hominis dignitate*, in *Oratio de hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno e scritti vari*, a c. di E. Garin, Firenze, Vallecchi, 1942, p.156 e *Heptaplus*, Proemio, ivi, p.172

<sup>3</sup> Cfr. C. OSSOLA, *Les devins de la lettre et les masques du double. La diffusion de l'anagrammatisme à la Renaissance*, in M. T. JONES-DAVIES (a cura di), *Devins et charlatans au temps de la Renaissance*, Paris, Centre de Recherche sur la Renaissance, 1979, pp. 127-157; N. ORDINE, *La cabala dell'asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*; L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, p. 105.

ma quel gran mirto da l'aperto seno  
imagini mostrò più belle e rade:  
donna mostrò ch'assomigliava a pieno  
nel falso aspetto angelica beltade.  
Rinaldo guata, e di veder gli è avviso  
le sembianze d'Armida e il dolce viso. (XVIII, 30)

Qui abbiamo in realtà un rovesciamento del dispositivo che segnala il segreto: ciò che si manifesta nel momento in cui l'involucro esterno si apre è l'apparenza, è l'errore nella sua forma più pericolosa. Rinaldo si trova infatti di fronte ciò che lo ha ammaliato distogliendolo dalla sua missione, così come il poeta evoca il fascino, e l'errore, di quella tradizione romanzesca che egli cerca di ricondurre alla norma del modello epico<sup>4</sup>. L'immagine del Sileno qui è usata in modo tale da decostruire il paradigma

verità vs falsità  
interno vs esterno.

La seconda occorrenza del Sileno che vorremmo ricordare è in una delle ottave iniziali dell'*Adone* in cui troviamo una specie di repertorio delle immagini topiche cui abbiamo fatto riferimento:

*Ombreggia* il ver Parnaso e non rivela  
gli alti misteri ai semplici profani,  
ma con *scorza* mentita asconde e cela,  
quasi in *rozzo Silen*, celesti arcani.  
Però dal *vel* che tesse or la mia tela  
in molli versi e favolosi e vani,  
questo senso verace altri raccoglie:  
smoderato piacer termina in doglia. (I,10)

Questa dichiarazione del segreto, del senso riposto nel poema, genera o una falsa attesa, nel caso ipotetico di un lettore del tutto 'innocente', che prende in mano il testo non sapendo nulla di quanto lo aspetta; oppure, nel caso di un lettore che non voglia trascurare o dimenticare subito questa avvertenza,

<sup>4</sup> Cfr. S. ZATTI, *L'ombra del Tasso. Epos e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.

essa genera un effetto perturbante. Delinea infatti una prospettiva che si rivela illusoria, falsificante, rispetto alla materia e allo stile lascivi. Tale effetto prospettico deviante viene poi moltiplicato dalle allegorie che precedono ognuno dei canti. È come se il Marino ci proponesse un gioco ottico che apparentemente non funziona. E usiamo la metafora del gioco ottico derivandolo da un testo che considera la poesia mariniana come altissimo punto di riferimento, e cioè il *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro:

Di un huomo savio e dotto in catedra ma disformato e vile in parenza, disse un altro: "Questa è una figuraccia catroptica, da vedere nel cilindro, alludendo a quelle figure, che in piano paion macchie, ma nello specchio cilindrico, proportionate et belle ci si presentano"<sup>5</sup>.

Qui il gioco ingannevole delle apparenze si dissolve e il segreto si rivela non più con un percorso iniziatico verso l'interiorità, non più attraversando la barriera della dura scorza o dei veli ingannevoli, ma usando una macchina ottica che raddrizza la prospettiva anamorfica e rivela, al di là del disordine apparente, l'ordine segreto<sup>6</sup>. [Fig. 1]

Anche da questi brevi cenni possiamo farci un'idea di come, fra Cinque e Seicento, sia complessa e ambigua la strategia con cui il testo richiama l'attenzione del lettore su di una sua dimensione segreta. Vale forse la pena di ripensare quella che nella vulgata critica viene in genere definita come 'freda allegoria'<sup>7</sup>. Possiamo vederla come una sfida al lettore, come una richiesta di qualificazione, o di complicità, o ancora come l'indicazione di un terreno

<sup>5</sup> E. TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Bartolomeo Zavatta, 1670, p. 534, tesi XXIX. Ringrazio Massimiliano Rossi per avermi segnalato questo passo.

<sup>6</sup> Sull'anamorfofi, oltre al libro di Baltrusaitis, cfr. H. BLUMENBERG, *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Frankfurt, Suhrkamp, 1975; E. BATTISTI (a cura di), *Anamorfofi, evasione e ritorno*, Roma, Officina, 1981; M. KEMP, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, Yale University Press, 1990; F. HALLYN, *The Poetic Structure of the World: Copernicus and Kepler*, New York, Zone Books, 1990; L. MASSEY, *Anamorphosis Trough Descartes or Perspective Gone Away*, «Renaissance Quarterly», L, (1997), pp. 1148-1189.

<sup>7</sup> Sull'allegoria, cfr. H. DE LUBAC, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier, 1959-1964; W. BENJAMIN, *Il dramma barocco* tedesco, (1963); tr. it. Torino, Einaudi, 1980; A. FLETCHER, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, Cornell University Press, 1964; M. MURRIN, *The Veil of Allegory*, Chicago, Chicago University Press, 1969; R. TUVE, *The Allegorical Image*, Princeton, Princeton University Press, 1969; G.P. CAPRETTINI, voce *Allegoria*

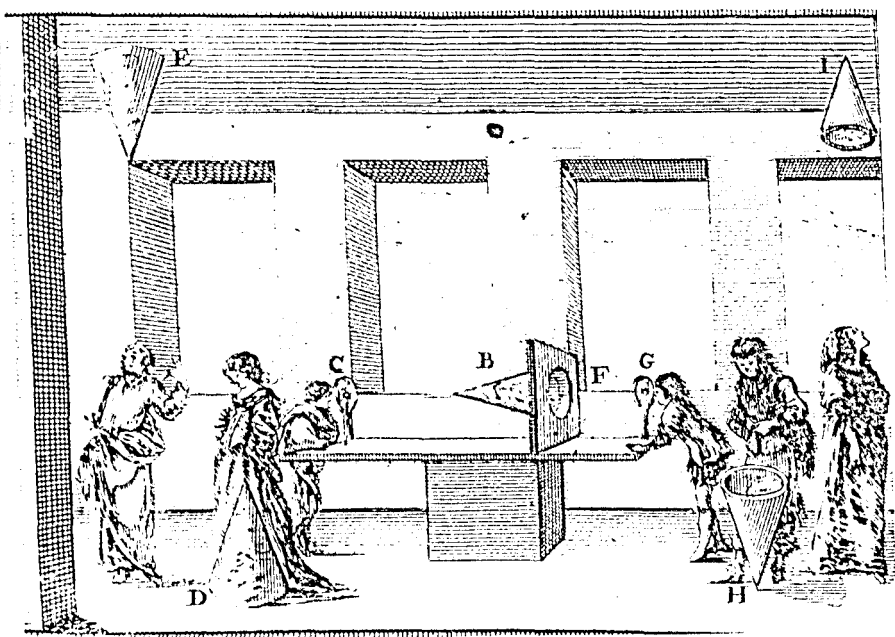


Fig. 1. Cabinet di anamorfofi coniche, in Le Père DU BREUIL, *La Perspective pratique*, III, Paris 1649, p. 12.

intermedio, in cui il testo e i suoi lettori negoziano i loro rapporti. Prenderemo in esame alcune delle immagini con cui si descrive questo processo.

## 2 – *Allegoria come anamorfose nelle Considerazioni al Tasso di Galileo, ovvero la faticosa costruzione del segreto*

C'è un testo cinquecentesco (probabilmente scritto proprio alla fine del secolo) in cui il paragone con l'anamorfose viene usato per definire i caratteri di una struttura letteraria: le *Considerazioni al Tasso* di Galileo<sup>8</sup>. Si tratta di una serie di note di lettura al testo, spesso umorali ed eccessive, ma non prive di spunti geniali, in cui Galileo esprime il suo amore per l'Ariosto e il suo disprezzo per chi ha infelicitamente tentato di emularlo. Il brano che ci interes-

in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1977, I, pp. 362-392; W. HAUG (a cura di), *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1972*, Stuttgart, Metzlersche, 1979; M. W. BLOOMFIELD (a cura di), *Allegory, Myth and Symbol*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1981; J. WHITMAN, *Allegory. The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1987; L. BOLZONI, *L'allegoria, o la creazione dell'oscurità*, in «L'Asino d'oro», II (1991), pp. 53-69.

<sup>8</sup> Su questo testo, cfr. E. PANOFSKY, *Galileo as a critic of the arts. Aesthetic Attitude and Scientific Thought*, in «Isis», XXXVII (1956), pp. 3-15 e la traduzione di R. MICHELI e L. TONGIORGI TOMASI, *Galileo Critico d'arte di E. Panofsky*, «Dimensioni 2. Ideologia Scienza Giudizio visivo», 1982, pp. 11-37; R. COLAPIETRA, *Il pensiero estetico galileiano*, «Belfagor», XI, 1956, pp. 557-569; D. HEIKAMP, *La Tribuna degli Uffizi come era nel Cinquecento* in «Antichità viva», III (1964), 3, pp. 11-30; E. 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, Barbera, 1967, pp. 3-24; D. DELLA TERZA, *Galilei letterato: "Considerazioni al Tasso"*, in Id., *Forma e memoria*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 197-221; T. WLASSICS, *Galileo critico letterario*, Roma, Bulzoni, 1974; P. BAROCCHI, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi, in Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1979, I, 2, pp. 5-82 (cfr. p. 30); EADEM, *Fortuna dell'Ariosto nella trattatistica figurativa*, in Eadem, *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 53-67; F. ORLANDO, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 89-93; V. BRANCA, *Galileo fra Petrarca e Umanesimo veneziano*, in *Galileo e la cultura veneziana*, Convegno a cura dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 18-20 giugno 1992, Trieste, LINT, 1995, pp. 347-360; M. ROSSI, *Per l'unità delle arti. La poetica 'figurativa' di Giovambattista Strozzi il Giovane*, in «I Tatti Studies», VI (1995), pp. 169-213 (cfr. p. 191 sgg.); L. BOLZONI, *La stanza della memoria*, cit., pp. 212-217; EAD., *A proposito di Gerusalemme liberata, XIV, 36-38 (accettando una provocazione di Galileo)*, in F. FIDO, R. SYSKA-LAMPARSKA, P. D. STEWART (a cura di), *Studies for Dante*, Firenze, Cadmo, 1998, pp. 153-164.

sa si riferisce al canto XIV della *Gerusalemme*, in particolare all'episodio in cui Carlo e Ubaldo, mandati da Goffredo alla ricerca di Rinaldo, 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.

A che proposito, per amor di Dio, mandar questi poveri uomini da Erode a Pilato a pigliare un foglio e una bacchetta? – nota implacabile Galileo – Non gliela poteva dare il solitario Pietro, o se pure gli voleva mandare da quell'altro, ei che sapeva della lor venuta, a che effetto menargli sott'acqua e sotto terra a vedere i nascimenti de' fiumi e la generazion de' metalli e mille altre cose che non hanno che fare niente con la riparazione di Rinaldo?...perché, pensatela pur quanto vi piace, voi non troverete che questi due cavalieri abbiamo in queste sotterranee caverne veduta o intesa cosa che li serva poi punto al bisogno loro: ma gli è che avete fatto questa lunghezza per servire alla vostra allegoria, ché 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 stiracchiato, 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 immagini di fiumi o sentier tortuosi, ignude spiagge 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 miscuglio di stinchi di gru, di rostri di cicogne e d'altre sregolate figure, tanto nella poetica finzione è più degno di biasimo, che la favola corrente e prima direttamente veduta sia per accomodarsi all'allegoria obliquamente vista e sotto intesa, stravagantemente ingombrata di chimere e fantastiche e superflue immaginazioni<sup>9</sup>.

Si esprime qui, come ha scritto Panofsky in un saggio molto discusso, ma che resta tuttora un punto di riferimento insostituibile, la reazione negativa di Galileo nei confronti del gusto manieristico; il passo citato è dunque da collocare accanto a quello in cui l'*Orlando furioso* è paragonato a «una guardaro-

<sup>9</sup> G. GALILEI, *Considerazioni al Tasso*, in *Opere*, IX, Firenze, Barbera, 1899, p.130.

ba, una tribuna, una galleria regia», mentre la *Gerusalemme liberata* viene vista come una *Wunderkammer* disordinata e pretenziosa<sup>10</sup>.

Dal nostro punto di vista, si tratta di un brano molto interessante per la rappresentazione del rapporto fra scrittura e lettura. 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 nuove profondità spaziali, e quindi di nuove dimensioni dell'immagine (cioè della «favola corrente 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 quella prospettiva geometrica 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», 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. Galileo si riferisce con ogni probabilità all'*Allegoria del poema*, scritta dallo stesso Tasso nel '76, in cui si delinea uno schema interpretativo analogo a quello – in chiave dantesca – presente in una lettera a Scipione Gonzaga scritta nello stesso anno:

Ne l'altra coordinazion de l'eremita al mago naturale, io procederò come si concludse fra'l signor Flaminio e Vostra Signoria e me, quel di che ne ragionammo: e questa invenzione sarà simile a quella di Dante. Finge Dante che Beatrice, cioè la teologia, guidi lui per mezzo di Virgilio, che vogliono alcuni che s'intenda per la scienza naturale<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>11</sup> T. TASSO, *Lettere*, a cura di C. Guasti, I, Firenze, Le Monnier, 1853, p.125. L'*Allegoria del poema* è in *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; l'interpretazione del mago di Ascalona è a p. 34.



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 distortente – dell'allegoria stessa sia frutto di una scelta libera e consapevole da parte del Tasso<sup>12</sup>. In realtà le cose non stanno così.

### 3 – *L'allegoria come segreto coatto*

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 poetiche' ci testimoniano. Come è noto, si indicano così quelle lettere, scritte fra il '75 e il '76, in cui Tasso discute con amici e censori le varie tappe della stesura della *Gerusalemme*. Esse offrono un osservatorio di grande interesse anche dal punto di vista ermeneutico<sup>13</sup>. Qui infatti il Tasso è, nello stesso tempo, autore e lettore del poema, ed è inoltre inserito in una specie di 'comunità interpretativa' di cui fanno parte amici e nemici, collaboratori e censori. La questione del potere vi è dunque 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.

<sup>12</sup> Diverse le posizioni dei critici: cfr. L. DERLA, *Sull'allegoria della "Gerusalemme liberata"*, «Italianistica», III, 1978, pp. 473-488; M. MURRIN, *Tasso's enchanted wood*, in IDEM, *The Allegorical Epic. Essays in its Rise and Decline*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980, cap. IV; L. OLINI, *Dalle direzioni di lettura alla revisione del testo: Tasso tra Allegoria del poema e Giudizio*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXXXIX(1985), pp. 53-92; L.F. RHEU, *From Aristotle to allegory: young Tasso's evolving vision of the Gerusalemme liberata*, «Italica», LXV, 1988, pp. 111-130; W. STEPHENS, *Metaphor, sacrament, and the problem of allegory in Gerusalemme liberata*, «I Tatti Studies», IV, (1991), pp. 217-247; E. ARDISSINO, *Le allegorie della Conquistata come poema dell'anima*, «Filologia e critica», XVIII, (1993), pp. 45-69; Eadem, *"L'aspra tragedia". Poesia e sacro in T. Tasso*, Firenze, Olschki, 1996.

<sup>13</sup> Cfr. L. BOLZONI, *Tra parole e immagini: per una tipologia cinquecentesca del lettore creativo*, in *Ermeneutica e critica*, cit., pp. 267-300.

È in questo contesto, profondamente ambiguo, che si colloca la questione dell'allegoria. Proprio in quanto essa ha a che fare con la ricezione, mobilità e rende visibile la duplicità che caratterizza lo statuto stesso del poema, la tensione cioè fra storia e meraviglioso, tra imitazione e invenzione favolosa, tra insegnamento e diletto. Nelle lettere del '75 l'allegoria è vista dal Tasso come qualcosa di inessenziale rispetto alla poesia e trattata con distacco e ironia. Nello stesso tempo la sua natura molteplice la rende per così dire inafferrabile, e quindi la difende dalla condanna della censura. Scrive il Tasso a Scipione Gonzaga il 17 settembre 1575:

Mi chiede poi Vostra Signoria non so che de l'allegoria. A questo risponderò con maggior agio, e risponderò a lungo: per ora le dico solo, ch'io crederci che potesse bastare l'esaminare il senso litterale, ch'è l'allegorico non è sottoposto a censura; né fu mai biasimata in poeta l'allegoria, né può esser biasimata cosa che può esser intesa in molti modi<sup>14</sup>.

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. 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 introdurvela, ed 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 spiacquè *però* di parlar in modo, c'altri potesse raccogliere ch'ella vi fosse<sup>15</sup>.

La struttura della sintassi, qui e in buona parte della lettera tutta ritmata dalle formule concessive, rende visibile che è in atto una contrattazione, i cui termini vengono via via ridefiniti. Pur tra resistenze e distacco ironico, si vanno infatti rafforzando i margini che competono all'autore. L'allegoria

<sup>14</sup> T. TASSO, *Lettere*, cit, p.112.

<sup>15</sup> *Ivi*, p.118.

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. E la questione è tanto più urgente per il Tasso perché, a differenza di quel che è capitato a Omero, censori sono i lettori contemporanei, e la difesa basata sulla esegesi allegorica non può essere demandata né ad altri né tanto meno al futuro.

E cominciando da l'allegoria – scrive il Tasso a Scipione Gonzaga – dico che dubitando io che quelle parti mirabili non paressero poco convenevoli a l'azion intrapresa, ne la quale forse alcuno buon padre del collegio germanico avria potuto desiderare più istoria e men poesia, giudicai c'allora il meraviglioso sarebbe tenuto più comportabile, che fosse giudicato c'ascondesse sotto alcuna buona e santa allegoria<sup>16</sup>.

All'insegna dell'ironia, e della presa di distanza, è anche la presentazione del testo con cui illustra l'allegoria del poema:

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 so quel che sia per parerne al Signore e al signor Flaminio ed a codesti altri dotti romani, chè non per 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>17</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 autocoscienza.

#### 4 – *Il segreto che il testo propone al suo autore*

Subito dopo il brano lucido e ironico che abbiamo appena citato, il Tasso scrive:

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 117, lettera del 4 ottobre 1575.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 185.

Ma certo, o l'affezione m'inganna, tutte le parti de l'allegoria son in guise legate fra loro, ed in maniera corrispondono al senso letterale del poema, e c'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>18</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.

Rispetto alla situazione che abbiamo delineato, il *Giudizio sopra la Gerusalemme*, scritto dopo la *Conquistata* e rimasto incompiuto, segna una svolta e, insieme, per certi aspetti, un compimento<sup>19</sup>. Se prima l'allegoria era uno scudo contro un pericolo esterno, qui il pericolo, il negativo, sono interiorizzati. L'allegoria viene a riempire i vuoti pericolosi, i margini di falsità e vanità che il testo contiene:

noi abbiam detto, coll'autorità di sant'Agostino nella città di Dio, non essere falso né vano quel che significa; laonde l'allegoria co' sensi occulti delle cose significate può difendere il poeta dalla vanità, e dalla falsità similmente

scrive il Tasso. Per questo, aggiunge, rispetto alla *Liberata* ha da un lato aumentato lo spazio della storia, della verità, dall'altro

aggiunsi all'istoria l'allegoria, in modo che siccome nel mondo e nella natura delle cose non si lascia alcun luogo al vacuo, e così nel poema non si lascia alcun luogo alla vanità, riempiendo ciascuna di esse e le piccolissime ancora, e meno apparenti, di sensi occulti e misteriosi<sup>20</sup>.

L'allegoria svolge una funzione salvifica: viene incontro a una specie di *horror vacui* e insieme trasforma alchimisticamente il falso in vero, e le vanità

<sup>18</sup> *Ivi*.

<sup>19</sup> Il *Giudizio* si presenta del resto come un completamento di quanto il Tasso ha detto prima, nell'*Allegoria* del poema e nella parte finale della *Apologia della Gerusalemme*: cfr. TASSO, *Del giudizio sopra la Gerusalemme*, in *Opere*, a cura di G. Rosini, XII, Pisa, Niccolò Capurro, pp. 274-275.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 258.

in cose utili e sante. Controlla e risolve così la tensione, la duplicità connaturata al poema, perché l'apporto più personale del poeta sta esattamente nel trattare artificiosamente la materia e si viene a collocare sul versante del falso e del meraviglioso. È in questa ottica che il Tasso coniuga l'antica definizione aristotelica della poesia con il nuovo rigorismo morale: non devo essere rimproverato, egli scrive, perché ho

avuto ardire di mescolar alcune favole, o allegorie, le quali, benché paiono false, o finte nei particolari, sono vere nondimeno, avendosi riguardo all'universale, ed all'idea, in cui rimira il poeta; e per questa cagione la poesia, come afferma Aristotele, ha molto più del filosofico, che non l'istoria<sup>21</sup>.

L'allegoria, la sua costruzione nel testo e, tendenzialmente, la sua esatta ricezione, riguardano pienamente la responsabilità del poeta. Buona parte del *Giudizio sopra la Gerusalemme* 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 dalle carte socratiche nel mio poema ho trasportate, peravventura in quella guisa, che le pitture, e l'immagin sogliono trasportarsi di luogo in luogo, e collocarsi avanti gli occhi a' riguardanti<sup>22</sup>.

Per riprendere una delle immagini da cui siamo partiti (quella derivata dal *Cannocchiale aristotelico*) possiamo dire che il *Giudizio sopra la Gerusalemme* costituisce la macchina ottica che, applicata alle immagini del testo, ricostruisce, davanti agli occhi dello spettatore, il gioco complesso del loro spes-

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 265.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 275.

sore di significati e la profondità della tradizione in cui si collocano. Rivela, cioè, tutti i segreti.

Riprendiamo, in un'altra prospettiva, una questione su cui già ci siamo fermati. La situazione documentata dalle lettere poetiche del '75-'76 ci mostra 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 sopra 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'anamorfose (ovvero con l'allegoria)? L'allegoria della *Gerusalemme liberata*, ha scritto finemente Fernand Hallyn, in buona parte non è un'anamorfose intenzionale, «mais s'apparente plutôt à la découverte d'une image que le hasard révèle lorsqu'on adopte tout à coup un point de 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'approccio intenzionale del poeta «consiste dès lors à vouloir capter et orienter ces propriétés [...], à vouloir les développer de manière cohérente»<sup>23</sup>. Il rapporto fra testo del poema e sua lettura allegorica diventa allora simile, secondo il critico, a quel rapporto fra anamorfose presente nella natura (e scoperta per caso) e anamorfose 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>24</sup>.

Sarebbe interessante cercare nella letteratura fra Cinque e Seicento eventuali tracce di una coscienza della alterità del testo, del suo costituirsi in una

<sup>23</sup> F. HALLYN, *Anamorphose et allégorie*, «Revue de littérature comparée», LVI, (1982), pp. 319-330 (cfr. pp. 328-329).

<sup>24</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.

qualche misura come oggetto che si presta al gioco interpretativo dell'autore stesso, oltre che del suo lettore. Qualche elemento si può ad esempio ritrovare –seguendo delle indicazioni di Michel Charles<sup>25</sup>– nei *Saggi* di Montaigne, là dove la dottrina tradizionale dell'ispirazione artistica si intreccia con la riflessione sul ruolo che la fortuna gioca nella vita dell'uomo. Il poeta, e come l'oratore e il pittore, scrive Montaigne, si trovano a realizzare opere che vanno ben al di là delle loro conoscenze e capacità, e che suscitano in loro stupore. A loro volta queste opere si arricchiscono ulteriormente una volta che siano collocate di fronte a un pubblico qualificato:

Mais la fortune montre bien encore plus evidemment la part qu'elle a en tous ces ouvrages, par les graces et beautez qui s'y treuvent, non seulement sans l'intention, mais sans la cognoissance mesme de l'ouvrier. Un suffisant lecteur descouvre souvant és escrits d'autruy des perfections autres que celles que l'autheur y a mises et apperçues, et y preste des sens et des visages plus riches<sup>26</sup>.

Molto interessante per noi è anche un passo del III libro, dedicato a commentare la struttura irregolare, divagante della propria scrittura.

Je m'escare, mais plustot par licence que par mesgarde. Mes fantasies se suyvent, mais par fois c'est de loing, et se regardent, mais d'une veuë oblique.

Anche qui il lettore ideale è uno che collabora, che non cede passivamente alla prima impressione

J'ayme l'alleure poetique, à sauts et à gambades...C'est l'indiligent lecteur qui pert mon subject, non pas moy<sup>27</sup>.

Lettore e autore sono dunque chiamati a cogliere la provocazione creativa che viene dalle «fantasies» che si guardano «d'une veuë oblique», da una prospettiva non geometrica, dunque, simile a quello sguardo di scorcio che abbiamo visto essere necessario per l'anamorfosi.

<sup>25</sup> M. CHARLES, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Editions du Seuil, 1977.

<sup>26</sup> M. DE MONTAIGNE, *Les Essais*, a cura di P. Villey, I, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, lib. I, 24, p.127.

<sup>27</sup> *Ivi*, II, lib. III, 9, p. 994.

Gli esempi più suggestivi di un intreccio fra poesia e sperimentazioni ottiche, anamorfiche in particolare, sono in Shakespeare. Baltrusaitis<sup>28</sup> ha ricordato a questo proposito, fra l'altro, un passo del *Riccardo II* (atto II, sc. II)

For sorrow's eye, glazed with blinding tears  
divides one thing entire to many objects;  
like perspectives which, rightply gaz'd upon,  
show nothing but confusion, – eyd'awry,  
distinguish form.

Si tratta di versi scritti fra il '95 e il '96 (in un periodo dunque molto vicino al testo galileiano). Fra gli esempi di anamorfosi che Shakespeare poteva conoscere, c'era il ritratto di Edoardo VI, presente nel palazzo di Whitehall, dove recitava la compagnia teatrale di cui Shakespeare faceva parte. Proprio da questo rinvio ai giochi visivi della pittura alcuni critici han creduto di poter derivare la chiave di lettura di tutto il *Riccardo II*<sup>29</sup>.

### 5 – I segreti della metafora

Torniamo ora a uno dei testi cui abbiamo fatto riferimento all'inizio, il *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro, la cui prima edizione risale al 1654. Sia il titolo dell'opera del Tesauro, sia il frontespizio, [Fig. 2] esibiscono al pubblico il nuovo modo in cui si rappresenta la ricezione, le nuove

<sup>28</sup> J. BALTRUSAITIS, *Anamorfosi*, cit., p. 28 sgg.

<sup>29</sup> C. GUILLÉN, *On the Concept and Metaphor of Perspective*, in *Literature as System*, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 283-371; E. GILMAN, *The Curious Perspective. Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1978. Sui rapporti fra anamorfosi e letteratura, cfr anche M. CHARNÉY, "Twelfth Night" and the Natural Perspective of Comedy, in *H. Fluchère Festschrift. De Shakespeare à T.S. Eliot*, Paris, Didier, 1976; J. PARISSIER PLOTTEL, *Anamorphosis in Painting and Literature*, «Yearbook of Comparative and General Literature», XXVIII, 1979, pp. 10-19; J.C. MARGOLIN, *Aspects du surréalisme au XVIIe siècle: fonction allégorique et vision anamorphotique*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXXIX, 1977, pp. 503-530; F. HALLYN, *Le thème de l'anamorphose*, in G. MATHIEU CASTELLANI (a cura di), *La métaphore dans la poésie baroque anglaise et française*, Tübingen, 1980; *Id.*, *Anamorphose et allégorie*, cit.: L. INNOCENTI, *Disegnare il mondo: il percorso visivo di "Upon Appleton House" di Andrew Marvell*, in L. INNOCENTI, F. MARUCCI, P. PUGLIATTI (a cura di), *Semeia. Itinerari per Marcello Pagnini*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 481-495; G. POZZI, *Anamorfosi poetiche nelle maniere di Cinque-Seicento*, in *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 191-204.





EGREGIO INSPEROS REPREHENDIT CORPORE NEVOS H

D. Pirella inv. C. Thomari sculpsit Tur.

Fig. 2. Emanuele TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Zavatta, 1670, frontespizio.



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>30</sup>. Il riferimento al cannocchiale, lo strumento delle scoperte galileiane<sup>31</sup>, 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 ossimoro. 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>32</sup>. Per questo nel frontespizio 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» è infatti il motto inscritto sul breve che accompagna lo strumento. Il motto è una citazione di Orazio (*Sat.*, I,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>33</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

<sup>30</sup> Cfr. E. DONATO, *Tesauro's Poetics: Through the Looking Glass*, «Modern Language Notes», LXXVIII, 1963, pp. 15-30; M. ZANARDI, *Metafora e gioco nel "Cannocchiale aristotelico"*, «Studi secenteschi», XXVI, (1985), pp. 25-99. La nostra lettura del frontespizio riprende lo splendido saggio di M.A. RIGONI, *Il cannocchiale e l'idea*, «Comunità», XXXII, 1978, p. 337-352.

<sup>31</sup> Tesauro ricorda non Galileo, ma l'occhiale olandese cui si attribuiva la scoperta del telescopio; le macchie solari sono però una citazione galileiana.

<sup>32</sup> E. TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Bartolomeo Zavatta, 1670, p. 300.

<sup>33</sup> Cfr. M.A. RIGONI, *Il Cannocchiale e l'idea*, cit., pp. 350-351 e A. W. VLIJEGENTHART, *Galileo's sunspots. Their role in 17th century allegorical thinking*, «Physis», III, (1965), pp. 273-280.

producono l'anamorfosi, 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», 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 catoptrico, e alla duplice prospettiva che esso crea; abbiamo provato a visualizzarlo così:

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. È il rovesciamento della prospettiva 'naturale' che l'anamorfosi realizza, infine, che, secondo Tesauro,

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>34</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 catoptrico permette di andare al di là della stretta connessione di parole e di immagine, permette appunto di trasformare le une nelle altre. Diventa così la celebrazione di una specie di transustanziazione, di qualcosa dunque che va ben al di là della traducibilità reciproca collegata al topos dell' 'ut pictura poësis'.

Il frontespizio funziona anche da 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 catoptrico. 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 piacevole cosa è mirar molti obietti per un istraforo di prospettiva, che se gli originali medesimi successivamente ti venisser passando dinanzi agl'occhi»<sup>35</sup>.

Il Tesauro stesso usa qui un procedimento anamorfoico, nel senso che la ripresa di una immagine tradizionale, classica, e cioè la definizione aristotelica della metafora, viene come immessa 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 traspaieno tutte queste nozioni di generi differenti: terra, prato, amenità, uomo, anima, riso, letizia. E, reciprocamente, con un veloce tra-

<sup>34</sup> E. TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 678.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 311.

gito, 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>36</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, dal punto di vista ermeneutico, 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 «gioviale et dilettevole...peroché dalla meraviglia nasce il diletto, come da' repentini cambiamenti di scene et da' mai più veduti spettacoli tu sperimenti»<sup>37</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>38</sup>.

Anamorfosi e metafora si vengono dunque a corrispondere esattamente anche dal punto di vista della ricezione. L'anamorfosi è infatti qualcosa, come già si diceva, che richiede la collaborazione e 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, come già si ricordava, ha come punto di riferimento il Marino, possiamo capire anche dal nostro particolare punto di vista come la feroce stroncatura galileiana della *Gerusalemme liberata* ne esaltasse para-

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 267.

<sup>37</sup> *Ivi*, pp. 266-267.

<sup>38</sup> E. RAIMONDI, *Letteratura barocca*, Firenze, Olschki, 1981 (II ediz.), p. LV.

dossalmente la modernità, mettendo in luce proprio quelle componenti che ne avrebbero garantito il riuso secentesco. Fra queste c'era il gioco paradossale, forse libertino, con la dimensione segreta del testo, c'era la complessa macchina ottica costruita con le dichiarazioni dell'autore e con le allegorie, una macchina ottica, come si diceva all'inizio, destinata a non funzionare e quindi a sollecitare l'apporto attivo del lettore.



Prosperi \*001234\*

**BIBLIOTECA**  
Scuola Normale Superiore