

Principi, gemme, vermi e orologi:
dall'encomio rinascimentale a quello barocco nella lirica italiana.

D i s s e r t a t i o n

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

in der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Serena Bartali

aus

Grosseto

2014

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Franz Penzenstadler

Mitberichterstatterin: Prof. Dr. Maria Moog-Grünewald

Tag der mündlichen Prüfung: 02.06.2014

Universitätsbibliothek Tübingen, TOBIAS-LIB

*Alla memoria
di mio padre*

Senza le idee, la preparazione e la competenza in campo rinascimentale e barocco, le lodi e le critiche costruttive, l'aiuto e il sostegno del mio relatore, Prof. Dr. Franz Penzenstadler, questo lavoro non sarebbe mai nato. È quindi a lui che va il mio ringraziamento più sentito e sincero.

Il frutto di anni di ricerca è dedicato a mia madre Marcella, instancabile maestra di vita, da cui ho imparato a combattere a testa alta contro i tiri mancini della sorte, a mio marito Lucien per il suo amore e per il suo costante sostegno nell'affrontare le piccole e grandi sfide della vita, e ai miei figli Colin e Brian, che con il loro affetto mi regalano ogni giorno una gioia infinita.

INDICE

I. INTRODUZIONE	7
1. <i>Genos epideiktikon</i> .	16
II. TEORIA ENCOMIASTICA	26
1. <i>Genos epideiktikon</i> nella retorica aristotelica.	26
1.1. Il ‘sottinteso’ aristotelico.	28
2. Tradizione latina.	32
3. Teorie encomiastiche rinascimentali.	37
3.1. 'Encomiabilità' delle caratteristiche concrete del soggetto: Trapezunzio, Sansovino, Trissino.	38
3.2. 'Lodabilità' retoricamente dimostrabile: Segni, Cavalcanti, Speroni.	44
4. Teorie encomiastiche barocche.	51
4.1. Barocco ‘rinascimentale’; Cebà, <i>Il Doria ovvero della oratione panegirica</i> .	53
4.2. Ingegno, argutezza, acutezza: la base poetologica del Barocco.	56
4.2.1. Metafora tradizionale vs strategie barocche: <i>Il Cannocchiale aristotelico</i> di Tesauro.	59
5. Diacronia del <i>genos epideiktikon</i> : dalla verità tangibile alla verità predicabile.	65
III. L'ENCOMIO DELL'ANTICHITA' E DEL RINASCIMENTO	68
1. Lode seria di <i>endoxa</i> in epoca classica; gli epinici pindarici.	69
2. La lode paradossale.	72
2.1. Prospettiva dell'osservazione come principio selettivo: Gorgia.	74
2.2. <i>Amphidoxa</i> del mondo animale: la <i>lode della mosca</i> di	

Lucano.	76
3. La lode nel Rinascimento.	77
3.1. Lode di <i>endoxa</i> : opinione unanime di pubblico e Io.	80
3.1.1. Strategie “irregolari” per l'encomio “regolare”.	87
4. Lirica burlesca rinascimentale.	92
4.1. Parodia encomiastica: Firenzuola e Berni.	99
4.1.1. Parodia nel mondo animale.	106
4.2. Encomio paradossale: <i>In lode della Pazzia</i> di Grazzini detto il Lasca.	109
5. Encomio serio del particolare: Tasso come poeta di transizione tra Rinascimento e Barocco.	116
IV. ENCOMIO DEGLI ENDOXA RINASCIMENTALI NEL BAROCCO.	125
1. La <i>Lira</i> del Cavalier Marino.	132
1.1. La lode nelle <i>Rime Eroiche</i> e nelle <i>Lodi</i> .	138
1.1.1. Il sonetto incipitario.	144
1.1.2. Genere dimostrativo o deliberativo? L'importanza dell'argomentazione.	153
1.1.2.1. Arrigo IV e Maria de' Medici.	154
1.1.2.2. La famiglia Savoia	165
1.1.3. L'importanza della retorica.	174
2. Lode di persone <i>endoxali</i> negli autori barocchi.	182
V. QUOTIDIANITA' COME EROE: ENCOMIO DI PARADOXA, AMPHIDOXIA E ADOXA NEL BAROCCO.	192
1. Novità tematica.	196
1.1. L'orologio.	197
1.2. La verdea.	205
1.3. Lode di <i>adoxia</i> nella lirica spirituale.	207

2. Novità metaforica.	214
3. Rapporto tra l'encomio barocco e il discorso burlesco rinascimentale	219
3.1. Meraviglia e riso	226
VI. CONCLUSIONI RIASSUNTIVE.	232
VII. ANHANG: DEUTSCHE ZUSAMMENFASSUNG	239
VIII. BIBLIOGRAFIA.	273

I. INTRODUZIONE.

L'interesse per il genere epidittico nella lirica¹ del periodo denominato dalla critica moderna "barocco", nasce dallo studio delle raccolte poetiche di Giovan Battista Marino e degli autori definiti Marinisti², che ha portato ad una constatazione più o meno banale; le lodi di persone che non coincidono con

¹ L'annoso dibattito culturale sull'essenza della 'lirica' è stato particolarmente attivo nell'ultimo decennio, in cui si è discusso sull'effettiva validità delle tesi platonico-aristoteliche basate sul concetto di poesia come imitazione delle azioni umane, che, evidentemente, non possono essere applicate in ogni epoca. La messa a punto di una definizione su basi transitorie è altrettanto problematica, dal momento in cui l'inadeguatezza di una definizione basata sui parametri della brevità, della presenza del metro, della rima e dell'io lirico che parla dei propri sentimenti è ormai dogmatica. Asserire che la lirica sia un genere "breve", vale nel caso di un sonetto o di un madrigale, ma non, ad esempio, nel caso di una canzone, fermo restando il problema interpretativo della voce 'breve'; affermare che una poesia presenti sempre un metro, è valido per la lirica fino ai tempi moderni, quando il metro lascia spazio ad altri elementi ed il testo si avvicina strutturalmente alla prosa; sostenere che la lirica sia sempre una composizione in rima, è valido dal Medioevo alla modernità esclusa; dichiarare che una poesia abbia sempre un io lirico che parla dei propri sentimenti, è vero in alcune epoche, tuttavia riduttivo, poiché esistono liriche incentrate sulla politica, descrizioni paesaggistiche, encomi, etc. Altre definizioni del genere sono state tentate in tutte le epoche e non è mia intenzione darne, in questo contesto, un elenco o un riassunto organico; vorrei solo invitare il lettore a leggere le posizioni conclusive e riassuntive a cui sono arrivati gli autori del volume *Sprache der Lyrik*, in particolare Moog-Grünwald (2008), per l'analisi delle posizioni platoniche e moderne; Hempfer (2008) per quelle platoniche, aristoteliche e medievali; la definizione di lirica fornita dal nominalismo storico (la lirica come „ciò che in un determinato momento storico e in una determinata cultura viene riassunto sotto il nome di lirico") analizzata da Küpper (2008); l'intervento di Stierle il quale fa notare come, nonostante la lirica non possieda un posto preciso e definito all'interno dell'universo linguistico, tuttavia sembra che "bilde die Lyrik ein eigenes Universum der Redeformen aus, das in spezifischer Weise auf primäre Redeformen zurückgreift. Die Gattung, die wir in einem spezifischeren Sinne als Lyrik bezeichnen, ist somit nicht eine eigene Redeform im Universum der Diskurse, sondern in je unterschiedlicher Weise ein Zugriff auf die primären Formen der Rede, der sich von diesen markiert abhebt." (Stierle 2008, pag. 132); Penzenstadler (2008) il quale si occupa della concezione della lirica sull'esempio del Barocco e del classicismo italiano e sulla cui posizione, centrale per il mio lavoro, tornerò in seguito.

² Personalmente preferisco definire questi autori con il termine 'barocchi' essendo il termine 'Marinisti' legato troppo evidentemente al poeta Marino, fatto che lascia in ombra altri autori celebri come ad esempio Alessandro Tassoni, i cui metodi operativi non possono essere necessariamente equiparati ad una mera *imitatio* del Napoletano, e per il quale 'marinista' non risulta essere il termine adeguato; oppure si pensi anche a Claudio Achillini le cui composizioni presentano un sostrato piuttosto tassiano che marinista. Già Ferrero notava tale inadeguatezza del termine intitolando tuttavia la sua antologia *Marino e i Marinisti* ("Ma fu davvero Marino un maestro, o fu soltanto il più dozzinoso e più scaltro artefice, tra una coorte di rimatori di cui alcuni ebbero forse spirito poetico più schietto del suo?", Ferrero (1954), pag. XXIII).

l'amata³, o gli encomi di altri tipi di soggetti sono quantitativamente superiori⁴ rispetto alle liriche dedicate all'amore e alle altre tematiche tipicamente presenti nei canzonieri rinascimentali, in cui, invece, il discorso encomiastico rappresenta un tema marginale⁵. Anche se per Benedetto Croce, considerato per decenni il più influente personaggio della cultura italiana, le rime d'occasione in ambito barocco non siano da analizzarsi, perché non dimostrano i "movimenti schietti dell'animo dello scrittore"⁶, mi sono tuttavia interrogata su quali siano le cause che inducono un poeta a lasciare così ampio spazio a questa tematica a discapito delle altre, e perché la critica moderna non si sia ancora occupata del discorso epidittico in ambito barocco, vista la sua forte presenza e l'ormai chiaro declino dell'idealismo crociano.

Il discorso epidittico è stato studiato in modo particolarmente attivo ed attento dalla critica dell'ultimo trentennio, che ha messo in evidenza il suo sviluppo teorico – prendendo in esame in particolar modo le posizioni di Aristotele e di Platone –, e ne ha analizzato le basi sociolinguistiche e le

³ La lode della donna amata dall'Io lirico rientra nella categoria degli encomi per quanto concerne le strutture e i mezzi retorici utilizzati (come ad esempio l'elenco delle qualità positive e l'amplificazione). Tuttavia, sul piano della pragmatica testuale, le strategie utilizzate per la lode della donna vertono alla conquista del suo amore, e, dunque, tale tipo di lode è da inserire piuttosto all'interno del discorso amoroso, in cui la lode dell'amata ha come fine la presentazione della donna come lodevole, in alcuni casi, per giustificare l'innamoramento e quindi rendere plausibile agli occhi del pubblico l'errore commesso dall'Io nell'abbandonare la via della beatitudine; in altri casi, la lode ha come scopo la conquista della donna, per poter porre un sigillo positivo all'*iter amoroso* che sta compiendo l'Io lirico. Nella lode di una persona pubblica o del mecenate – che mi appresto ad analizzare –, lo scopo della lode è la messa in mostra delle qualità positive del lodato per far ottenere prestigio e grandezza al soggetto scelto, in particolar modo all'interno della società politica, o per dilettere il pubblico, come dimostrerò in seguito.

⁴ Si pensi alla *Lira* di Gian Battista Marino in cui tre sezioni su otto sono completamente dedicate al discorso encomiastico e, all'interno di ognuna delle restanti cinque sezioni, circa un terzo dei componimenti è una lode.

⁵ Solo a titolo informativo e non con lo scopo della vera statistica; nelle poesie di Iacopo Sannazaro su 101 componimenti solo 4 sono dedicati alla lode di una persona che non coincida con la donna amata; nella raccolta di Matteo Bandello su 234 liriche circa 35 sono encomiastiche; in Antonio Tebaldeo circa 50 su 700.

⁶ Croce (1967), pag. 190. Nelle note alla sua raccolta *Lirici marinisti*, Croce spiega la sua scelta che si indirizza solo alla "poesia amorosa, quantunque questa nelle raccolte del tempo [barocco] rappresenti solamente una sezione, occupando le altre sezioni – le poesie sacre, eroiche, funebri, morali, e via dicendo – un posto più marcato. Tuttavia queste sono quasi sempre rimerie senza interesse di sorta" (Croce (1910), pag. 526).

implicazioni pragmatiche⁷. Un'applicazione di tali teorie alla prassi del discorso lirico è stata analizzata in particolar modo nell'ambito del *Minnesang* tedesco e della lirica di Gorgia o Pindaro⁸; per la lirica rinascimentale in Italia tale analisi è stata sporadicamente eseguita all'interno della più ampia analisi del fenomeno del servilismo e del mecenatismo tipici dell'epoca⁹.

Con il presente lavoro mi propongo di studiare come cambi il genere epidittico dal punto di vista diacronico, analizzando il processo che porta dall'encomio di persone famose o mecenati nel periodo classico e rinascimentale, a componimenti barocchi seriamente dedicati alla lode di quegli oggetti quotidiani, che, nella tradizione, potevano trovare spazio solo all'interno della lirica burlesca o pastorale. Tale studio avrà lo scopo di dimostrare, come un allargamento del discorso encomiastico anche a tali *sujet* sia frutto non solo del mutamento di gusto e della volontà di “rompere le regole”¹⁰ da parte degli autori barocchi, ma anche di un cambiamento epistemologico avvenuto a cavallo tra il Cinque e Seicento¹¹ - che ha necessariamente influenzato la prassi lirica e la

⁷ Cfr. Beale (1978), Braden/Mixon (1988), Classen (1993), Dandry (1997), Duffy (1983), Franz (1999), Lockwood (1996), O'Gorman (2005), Overac (1976), Pernot (1993), Russel/Wilson (1981), Speight (2005), Sullivan (1993).

⁸ Cfr. Greengard (1980), Poulakos (1983), Sandgren (1972), Schadewaldt (1985), Consigny (1993), Zimmermann (1993).

⁹ Cfr. Hübner (2000), Disselkamp (2002).

¹⁰ In una lettera all'amico Preti, Marino scrive “[...] i miei libri che sono fatti contro le regole si vendono dieci scudi il pezzo a chi ne può avere e quelli che son regolati se ne stanno a scopar la polvere delle librerie. Io pretendo di saper le regole più che non sanno tutti i pedanti insieme, ma la vera regola, cor mio bello, è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente ed al gusto del secolo. Iddio ci dia pur vita, che faremo presto veder al mondo se sappiamo ancor noi osservar queste benedette regole e cacciar il naso dentro al Castelvetro. So che voi non sete della razza degli stiticuzzi, anzi non per altro ho stimato sempre mirabile il vostro ingegno, se non perché non vi è mai piaciuta la trivialità, ma senza uscir dalla buona strada negli universali avete seguita la traccia delle cose scelte e peregrine.” Marino (1912), vol. 2, pag. 55.

¹¹ “All’inizio del XVII secolo, nel periodo che a torto o a ragione viene chiamato barocco, il pensiero cessa di muoversi nell’elemento della somiglianza. La similitudine non è più la forma del sapere, ma piuttosto l’occasione dell’errore, il pericolo cui ci si espone allorché non si esamina il luogo mal rischiarato delle confusioni. [...] L’età del simile sta per chiudersi su se stessa. Dietro sé non lascia che giochi. Giochi i cui poteri magici traggono alimento dalla nuova parentela tra somiglianza e illusione; le chimere della similitudine prendono ovunque forma, ma si sa che sono chimere; è il tempo privilegiato del *trompe-l’oeil*, dell’illusione scenica, del teatro che si sdoppia e rappresenta un teatro, del *qui pro quo*, dei sogni e delle visioni; è il tempo dei sensi fallaci; è il tempo in cui le metafore, paragoni, allegorie definiscono lo spazio poetico del linguaggio. E per ciò stesso, il sapere del XVII secolo lascia il ricordo deformato d’una conoscenza ibrida e senza regola in cui tutte le cose

relativa poetica¹² - ma anche del cambiamento della figura del poeta.

Inoltre studierò la lode sotto un taglio sincronico, con lo scopo di mostrare il *continuum* tematico e strutturale all'interno dell'epoca barocca, la cui definizione annosa e controversa, è possibile, a mio avviso, solo attraverso la messa a punto di un modello che presenta strutture ed elementi rinvenibili in quella determinata costellazione solo nel periodo Barocco, ma non nel Rinascimento o nell'Arcadia.

La lirica barocca¹³ è stata per lungo tempo vista come immeritevole d'analisi a causa della già citata posizione di B. Croce, la cui influenza in tutti i centri culturali italiani ha fatto sì che il discorso encomiastico sia rimasto “inesplorato” per lungo tempo. Dagli anni '60 in poi, il Barocco non è più considerato un fenomeno marginale e “brutto” – per usare le parole di Croce –, ma è analizzato e percepito come manifestazione importante di un gusto e di un agire letterario, che

del mondo potevano trovarsi casualmente riunite a seconda delle esperienze, delle tradizioni o delle credulità. Le belle figure rigorose e vincolanti della similitudine stanno ormai per essere dimenticate. E i segni che le contrascegnavano saranno presi per fantasticherie e fascino d'un sapere non ancora resosi responsabile.” Foucault (2004), pag. 66.

¹² Cronologicamente nel Barocco nasce prima la prassi e poi la teoria come giustificazione del nuovo modo di poetare.

¹³ La descrizione della lirica nel periodo barocco può avvenire tramite l'analisi contrastiva della prassi nelle epoche a lei confinanti, oppure tramite la ricostruzione del significato applicato in epoca rinascimentale e barocca al significante 'lirica'. In questo secondo caso una breve rassegna delle maggiori poetiche rinascimentali mostra l'inesistenza di definizioni che forniscano precetti categorici per la delimitazione del soggetto o per l'essenza del narratore, ma piuttosto una delimitazione e differenziazione tra genere lirico, comico e tragico. Nella *Poetica* di Daniello (1536) si rinviene una definizione tematica della lirica vista come genere che incorpora le lodi degli dèi, degli uomini, l'amore, i lamenti, le greggi e le capanne, in contrapposizione al genere comico in cui l'attenzione è rivolta alle materie umili e familiari, al genere tragico rivolto alla morte dei re e al genere eroico che si occupa delle azioni magnanime compiute in guerra. Trissino e Minturno tentano una definizione partendo dalla modalità con la quale le azioni da imitare si debbano presentare, associando alla lirica il modo in cui il “poeta parla sempre in sua persona e non induce mai altre persone che parlino”(Trissino (1974), pag. 12. Inoltre cfr. Minturno (1564), pag. 2. (Per un'analisi delle poetiche di Minturno e Trissino si veda Hempfer (2008) il cui articolo ha costituito un importante impulso per la presente introduzione. Per un'analisi sul rapporto tra il genere epico e lirico si veda Vickers (1982/83).) Di contro, Torelli rinviene nella lirica quel genere in cui il poeta può parlare in prima persona o far parlare 'qualcosa' al suo posto, e il cui fine è il purgare l'eccesso delle passioni con il mezzo del diletto tramite l'imitazione dei costumi e degli affetti (Cfr. Torelli (1970)). Con le norme stabilite da Tasso nei suoi *Discorsi dell'arte poetica* il poeta trova una limitazione al proprio arbitrio; i discorsi lirici sono tre, quello encomiastico la cui *res* è data dalle persone di stato e dignità reale, che hanno compiuto azioni nobili e illustri, trattato con un genere sublime; la lirica d'amore appartenente al genere medio e la lirica burlesca, appartenente al genere umile e avente per soggetto i pastori o persone di ceto sociale basso con le loro azioni umili, popolarresche e private (Cfr. Tasso (1964)). Il presente lavoro cercherà di dare una definizione della lirica barocca utilizzando un metodo contrastivo e concentrandosi sull'esempio della lirica encomiastica.

ha lasciato “fermenti vitali nei secoli che seguirono”¹⁴.

Hugo Friedrich tenta di risolvere l’annosa questione intorno alla definizione del complesso fenomeno barocco, tracciando un quadro generale delle problematiche legate a tale voce, e mostrando, in particolare, come una parola riesca a sollevare tanti dubbi e tante incertezze, perché, *a posteriori*, s’introdusse un’espressione che, nel periodo a cui viene associata, possedeva già un significato proprio, che non rispecchia necessariamente le fenomenologie caratteristiche di tale epoca.¹⁵ Nel 16° secolo, infatti, ‘barocco’ viene utilizzato nell’ambito di testi satirici e burleschi per designare un tipo di pensiero stravagante e eccentrico; Antonio Abbondanti nel *Viaggio di Colonia* (1627), Fulvio Testi in una lettera del 1641 a Francesco I d’Este, Carlo Innocenzo Frugoni nel 1681 e Lorenzo Magalotti nel 1719 utilizzano tale termine nella formula ripresa dalla filosofia spagnola di Gracián, il quale parla di “argomenti in barocco”¹⁶ per designare un tipo di sillogismo, ripreso dalla logica medievale¹⁷, il

¹⁴ Ferrero (1954), pag. XLIV.

¹⁵ “Con il termine ‘barocco’ oggi si designano le particolari caratteristiche stilistiche nel campo dell’arte figurativa, della letteratura e della musica del diciassettesimo secolo.” (Friedrich (1964), pag. 534, traduzione mia.) I parametri usati da Friedrich per descrivere la lode barocca sono il suo essere „metaforuta“, la brevità, il metro e la *pointe* finale. La metafora è il mezzo stilistico più usato nel barocco, perché permette l’accostamento di concetti lontani, la cui unione meravaglia il lettore. La brevità, il metro e la *pointe* trovano la loro applicazione in particolar modo nel madrigale e nel sonetto. Cesare Crispoli (ca. 1592) nella sua *Lezione sopra il sonetto* qualifica tale genere come “il più difficile che far si possa” (Weinberg 1974, pag. 195) a causa della sua brevità. La giustificazione del grande impiego del sonetto è quindi anche da ricercarsi nella volontà dei poeti di mostrare il loro ingegno tramite la composizione di un genere “difficile”. Il sonetto è fortemente utilizzato per la sua struttura, che, grazie soprattutto ai costrutti e alle argomentazioni ardite che terminano spesso in una *pointe* (Cfr. Schulze (1978)), riesce a suscitare ‘meraviglia’ nel recipiente. Il sonetto barocco mostra spesso un andamento sillogistico, in cui la premessa maggiore è introdotta nella prima quartina, la premessa minore nella seconda e la conclusione nelle terzine o addirittura nel verso finale (Cfr. Schulze (1978)). L’infondatezza della validità assoluta di tale descrizione è ovvia, esistendo, evidentemente, anche altri tipi di strutture. Nondimeno quest’esposizione, nella sua categorica brevità, centra l’essenza nodale della questione, vale a dire l’accento posto marcatamente sulla struttura dell’argomentazione a discapito delle proprietà immanenti del soggetto prescelto. L’uso del sonetto è tematizzato dallo stesso Marino, il quale afferma di voler compiacere „i lettori che oggi desiderano meraviglie mediante le arguzie, dal che si cava quanto oggi si richiedano l’arguzie ne’ sonetti, imperciocchè se ciascun componimento constar dee di materia e di forma, l’arguzia è la forma e l’anima de’ componimenti ed in particolare di quelli che si chiamano sonetti d’oggi” (Getto (1957), pag. XIX.)

¹⁶ Lurati nella sua analitica ricostruzione etimologica del termine ‘barocco’ evidenzia come nel ‘600 tale termine non sia mai usato come aggettivo, bensì sempre accompagnato dalla preposizione ‘in’, per cui l’uso di ‘barocco’ nell’accezione scolastica è accettabile solo se il termine è preceduto da tale preposizione. Cfr. Lurati (1975), pp. 64 e 92. Egli propone la derivazione di ‘barocco’ dalla lingua

cui legame logico è rinvenibile solo nello schema astratto delle sue proposizioni¹⁸.

Verso l'inizio del 18° sec. l'uso del termine 'barocco' passa dalla sfera filosofica all'area artistica, designando in architettura o all'interno dell'arte visiva, quelle creazioni irregolari, ovali o contorte: da termine neutro, acquista una valenza negativa attestabile anche nelle testimonianze posteriori dell'Accademia della Crusca (1866), che spiega 'barocco' con "dicesi di qualsivoglia lavoro d'arte, dello stile, del ragionare, del pensare ecc. quando ha dello strano e del goffo insieme"¹⁹. Nel 1855 Wilhelm Lübke nella sua *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart* descrive il Barocco come quell'espressione del sentimento religioso, che porta alla luce un „Haschen nach Aeusserlichkeit, nach frivolem Geniessen"²⁰. Ancora, in una lettera a Giuseppe Giordani del 19 febbraio 1819, Giacomo Leopardi definisce il periodo in cui operano Gabriello Chiabrera e Fulvio Testi "età barbara"²¹.

parlata nella Svizzera italiana e in Lombardia, dove *baròcch* significa "balordo, tipo strano, strambo" – quindi ancora con valenza negativa –, ma anche "inganno, frode", significato che effettivamente descrive l'inganno rinvenibile in quei testi che prendono improvvisamente una svolta repentina – che utilizzano cioè la metafora di decezione nella terminologia tesauriana –, oppure applicabile a quelle pitture che tendono ad ingannare l'osservatore con giochi prospettici o di chiaro-scuro.

¹⁷ 'Baroco' è il nome proprio attribuito dai logici medievali a uno dei quattro modi validi della seconda figura del sillogismo (quella in cui il termine medio è predicato della premessa maggiore e minore). Le vocali presenti nel termine 'baroco' non sono arbitrarie: le prime due si riferiscono rispettivamente alla premessa maggiore e alla premessa minore, la terza alla conclusione; 'a' indica le proposizioni universali affermative, 'o' le particolari negative. Al termine Baroco è attribuita una riduzione 'per impossibile' che consiste nel mostrare la validità di un sillogismo tramite l'assurdità del sillogismo contraddittorio. Un esempio di sillogismo in Baroco è fornito da: Tutti i ladri temono la prigione. Alcuni uomini politici non temono la prigione. Dunque, alcuni uomini politici non sono ladri (Cfr. Lurati (1975)).

¹⁸ Cfr. Calcaterra (1949), pag. 31. A mio avviso il passaggio da "argomento in barocco" a "letteratura barocca" è giustificato dalla cavillosità rinvenibile nella costruzione di un argomento in Baroco e dalla capziosità delle opere barocche. Inoltre, nel sillogismo in Baroco la premessa minore è data da proposizioni particolari (negative), per cui il sillogismo si basa sul particolare e non sull'universale, così come la lirica barocca si occupa di fenomeni particolari e non dell'universale.

¹⁹ *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1974), p. 143.

²⁰ Lübke (1855), pag. 660.

²¹ Leopardi (2006), 19 feb. 1819. Nell'ambito della storia dell'arte vanno opportunamente ricordati i commenti di Johann J. Winkelmann il quale vede nel Barocco un periodo in cui "das Gehirn der Gelehrten mit üblen Dünsten erfüllte und ihr Geblüt in eine fiebermäßige Wallung brachte, woraus der Schwulst und ein mit Mühe geübter Witz entstand" (Citato secondo Kultermann (1981), pag. 242.)

Per avere una definizione positiva, o comunque nuovamente neutra, della voce Barocco, dobbiamo aspettare la fine del 19° sec. e le lezioni di Heinrich Wölfflin, il quale utilizza tale termine per designare quell'arte italiana del 16°/17° secolo, che contrasta con il Rinascimento, proponendo per primo una definizione contrastiva con l'epoca precedente²².

La critica si è sinora concentrata su molti aspetti del fenomeno 'Barocco'²³, in particolar modo sulle ricerche rivolte alla descrizione e al funzionamento delle metafore²⁴, all'analisi dei luoghi dell'immaginario²⁵ e ad una ricerca delle novità apportate dagli autori barocchi rispetto al panorama letterario rinascimentale²⁶. Ed è proprio con un occhio rivolto a quest'ultimo aspetto che, secondo me, risulta fondamentale l'analisi del discorso encomiastico, mostrando questo, meglio degli altri, quali siano i punti di rottura tra il Barocco e Rinascimento.

Un'analisi contrastiva tra le due epoche è già stata fornita da Ulrich Schulz-Buschhaus²⁷ e di Gerhard Regn²⁸, che hanno concepito il Rinascimento e il

Anche Jacob Burckhardt continua il filone di critica nei confronti dell'epoca disapprovandone l'arbitrarietà, ma apprezzando la "scheinbare perspektivische Vertiefung" (Burckhardt (1910), pag. 346), cioè la capacità degli artisti di ingannare l'intelletto dell'osservatore.

²² Per una storia del termine si vedano in particolare Wölfflin (1986) e (1915), Battisti/Alessio (1950), Friedrich (1964), pp.534-537, Curtius (1948), Conte (1972), Gumbrecht (1985), Getto (2000).

²³ Numerosi studi sono incentrati sulla mescolanza di generi messa in atto nelle opere di Marino e Tassoni (cfr. Springer 1992, Stiller 1997, Nelting (2001), Bisi (2004), De Maldè (2005)), sulla problematica della definizione di 'Barocco' (Buck (1973), Lurati (1975), Minissi (1992)), sulla differenza/somiglianza tra Manierismo e Barocco (cfr. Scrivano (1974), Weise (1973), Guardiani (1994)), sul rapporto tra le istituzioni e la letteratura barocca (cfr. Raimondi (1961), Anselmi (2001)), nonché sugli studi di singole opere.

²⁴ Cfr. Baffetti (2001), Bartali (2009), Conte (1972), Duval-Wirth (1977), Frare (1991, 1992, 1994, 2000), Grimm (1992), Raimondi (1982, 1999), Zanardi (1980).

²⁵ Cfr. Guardiani (1994), Getto (2000), Scaglione (1993), Schulze (1978). Questo tipo di analisi, necessaria per la ricostruzione dell'episteme dell'epoca in questione, è purtroppo rimasto un mero elenco dei temi trattati dagli autori barocchi, che ha avuto solo lo scopo di rimarcare come, sotto la spinta dell'enciclopedismo Seicentesco, all'interno della prassi lirica ogni *sujet* sia lecito e ben accolto.

²⁶ Cfr. Frongia (1990). Definire il Barocco come epoca in cui l'attenzione è incentrata solo sulla ricerca della novità è pericoloso e improduttivo perché già nel Rinascimento è rinvenibile la trattazione di tematiche nuove rispetto al Medioevo (paradigmatica può essere la concezione della donna all'interno del discorso lirico, in cui l'amata passa dall'essere angelo mediatico tra l'uomo e Dio nel Dolce Stil Novo, a entità peccaminosa il cui amore porta l'anima dell'amante al distacco dal *somnum bonum*). La novità tematica e stilistica con la marcata volontà degli autori di differenziarsi dalla lirica precedente si ritrova anche nell'*Arcadia* e via dicendo, fino ad arrivare ai giorni nostri.

²⁷ In particolare cfr. Schulz-Buschhaus (1985), traduzione mia.

Barocco come dicotomie, mettendo a punto le seguenti coppie: 'osservazione vs mescolanza dei generi', 'differenziazione vs mescolamento degli stili', 'osservanza vs indifferenza nei confronti del decorum' e 'integrazione di elementi nuovi in un sistema esistente vs innovazioni non compatibili con il sistema'.²⁹ La validità di tali parametri, presi nel loro insieme, è indiscussa, anche se mi sembrano opportuni alcuni chiarimenti: se per la scelta di qualsiasi tipo di parametro è necessario che esso sia scisso dagli altri e che non ne implichi altri, allora la mescolanza dei generi e degli stili, e l'indifferenza alle regole del *decorum* risulteranno problematici, perché si implicano vicendevolmente. Le norme del *decorum* ripartiscono, infatti, l'operato di un autore in generi, ai quali si associa una determinata *res* e un ben preciso modo di parlare di tale soggetto, lo stile.³⁰ Se un autore deciderà di non voler seguire le norme del *decorum*, si troverà nella necessità di mescolare genere, *res* e stile.

Per la validità del mescolamento dei generi è necessaria – a mio avviso – una ripartizione dei diversi livelli testuali e un'analisi di quali elementi vengano intrecciati nello specifico, poiché questo parametro, a seconda del punto di partenza dell'osservazione non è tipico per il solo Barocco, ma specifico per quasi ogni epoca. A titolo esemplificativo, nel Rinascimento si assiste ad una combinazione di generi letterari, ad esempio nel caso delle raccolte di novelle, che presentano una “cornice che discute”, in cui si unisce il genere del trattato alla raccolta di novelle. Sempre nel caso della raccolta di novelle è constatabile la mescolanza di generi seri, comici, didattici, dilettevoli, etc. (la beffa, la parabola,

²⁸ In particolare cfr. Regn (1991), traduzione mia.

²⁹ Un altro tipo d'approccio per descrivere le differenze tra il Rinascimento e il Barocco è dato dal tentativo di definire l'epoca barocca attraverso il distacco dal petrarchismo. Questo approccio rispecchia, da una parte, la volontà esplicita di Marino, ma, dall'altra, è problematico perché il petrarchismo non è l'unico fenomeno presente nella lirica rinascimentale: si pone pertanto il problema classificatorio di quei canzonieri che si distaccano marcatamente nella struttura e nella tematica dal *Rerum Vulgarium Fragmenta* durante il Rinascimento. Nel concreto dovremmo concepire il *Canzoniere* di Tansillo, per citarne un esempio del discorso serio, come barocco? E tutta la produzione burlesca è anch'essa da considerarsi barocca? Il periodo storico in questo caso ci condanna.

³⁰ Per la discussione relativa alle norme del *decorum* relative al discorso encomiastico nel Rinascimento, rimando al paragrafo 3 del capitolo 3 del presente lavoro. Per le variazioni apportate a tali norme da Tasso rimando al paragrafo 5 del capitolo 3 del presente lavoro.

il motto, l'*exemplum* etc. coesistono all'interno della stessa raccolta). Tale eterogeneità è completamente assente se l'analisi è condotta su una singola novella, omogenea dal punto di vista strutturale, stilistico e pragmatico. Sempre e solo a titolo esemplificativo, il mescolamento di generi è noto anche nella letteratura romantica – si pensi ad Victor Hugo in ambito francese –, ma, in questo caso, esso è attuato allo scopo di dimostrare come la creazione del mondo si rispecchi nella creazione artistica, che non può quindi omettere di amalgamare tutti gli elementi a disposizione. Anche nel caso del Barocco il mescolamento dei generi avviene su tutti i livelli – vale a dire strutturale, stilistico e pragmatico – palesando però una funzione diametralmente opposta al romanticismo; non si vuole dimostrare l'eterogeneità del creato, bensì giocare con il materiale tradizionale, allo scopo di risultare “moderni” e di meravigliare il lettore attraverso la novità della creazione artistica.

Ed è proprio con un occhio rivolto alla funzione pragmatica del testo che, mediante l'analisi del discorso encomiastico, si può aggiungere alle coppie sin qui menzionate e dimostrare marcatamente, la coppia 'scopo pragmatico del testo in linea con il suo genere d'appartenenza vs meraviglia'.³¹ Nel Rinascimento, infatti, ogni lode ha come scopo pragmatico la messa in mostra delle qualità positive del lodato, per conferirgli grandezza e prestigio e suscitare ammirazione nel pubblico. Nel Barocco, invece, il pubblico è chiamato a provare ammirazione per il poeta, che ha come unico scopo quello di meravigliare il pubblico, mediante le novità tematiche, le metafore concettose e le argomentazioni argute, attuando l'altra differenza tra il Rinascimento e il Barocco – già individuata da Regn³² – dell'"integrazione di elementi nuovi in un sistema esistente vs innovazioni non compatibili con il sistema'. Nella lode barocca – sia detto solo

³¹ Questa dicotomia non è una novità all'interno della ricerca barocca, perché i critici che si sono concentrati sul fenomeno 'barocco' hanno sempre indirettamente messo in rilievo, fino a poche eccezioni, che la pragmatica testuale nel Barocco tende alla meraviglia. (Si veda, solo per citarne alcuni, Asor Rosa (1975), Baffetti (2006), Capaci (2000), Friedrich (1964), Getto (2000), Penzenstadler (2008), Regn (1987)). Nuova risulta tuttavia l'applicazione di tale dicotomia alla lirica encomiastica.

³² Cfr. Regn (1987) e (1991).

per inciso – trovano spazio molti degli elementi incompatibili al sistema della lode, che nel Rinascimento trovavano spazio all'interno della lode burlesca.

Per capire meglio le dicotomie descritte – e in particolare quella nuova sulla pragmatica testuale – è necessario fare prima un piccolo passo indietro e studiare da vicino la categoria 'lode' e il pragmatismo ad essa collegato.

1. *Genos epideiktikon*.

Ad un livello banale e intuitivo, lodare coincide con il mettere in luce positiva un soggetto. Guardando il fenomeno più da vicino, però, al mero problema della definizione, si affianca anche la domanda gnoseologica e etica, su cosa debba essere ritenuto positivo, da chi e perché.

Poichè la retorica è quella branca del sapere che, sin dall'antichità, regola il modo di parlare, è pensabile che la nostra domanda trovi una risposta nelle teorie retoriche. La lode, retoricamente, rientra nel “genos epideiktikon”, che, etimologicamente, significa ‘genere che mette in mostra’, da cui la traduzione latina in *genus demonstrativum*. Se ricerchiamo una qualsivoglia teorizzazione dell'encomio nei trattati barocchi di retorica, ci accorgeremo che un tema tanto sviluppato nella prassi, non trova un fondamento teorico né all'interno dei maggiori trattati quali il *Cannocchiale Aristotelico* di Emanuele Tesauro o *Delle acutezze* di Matteo Peregrini – incentrati principalmente sulla teorizzazione della metafora, sul concetto di meraviglia e di arguzia –, né nei trattati minori. Vista l'inesistenza di teorie encomiastiche nell'epoca barocca, è plausibile pensare che esse siano inutili, perchè sono ancora valide quelle rinascimentali. Osservando, però, la situazione rinascimentale, ci accorgiamo che i fondamenti teorici inerenti alla scelta del soggetto ‘lodevole’ e alle strutture encomiastiche, non mostrano peculiarità nuove rispetto alle teorie dell'epoca classica. La definizione del genere encomiastico dovrà pertanto rifarsi alle teorie antiche. Nondimeno, una

tale definizione fa sorgere il dubbio sulla sua adeguatezza, dal momento in cui la ricezione degli autori ‘modello’ cambia con il variare delle epoche (si pensi semplicemente al fatto che per secoli la *Poetica* di Aristotele non era conosciuta e che fu tradotta per la prima volta in latino solo nel 1490 da Valla). Da queste constatazioni si deduce, che un tentativo di definire il genere epidittico dal punto di vista retorico è destinato a fallire e se ne potrà al massimo descrivere la storia.

Il tentativo di cercare regole fisse e non dettate da variazioni retoriche o storiche sembra invece essere più fruttuoso, per cui si può schematizzare dicendo che: il genere dimostrativo è quel genere in cui un'entità A mostra un oggetto B ad un recipiente C. Osserviamo i tre poli da vicino.

La prima questione da affrontare riguarda l'entità A che mostra l'oggetto e, in particolare, quali motivi spingano tale entità a scegliere un determinato soggetto da lodare.

Le prime lodi di cui abbiamo notizia sono gli epinici pindarici³³, ovvero

³³ Una puntualizzazione sull'utilizzo dei termini “encomio”, “epidittico” e “lode” è d'obbligo prima di poter continuare con l'analisi, essendo ad esso assegnate, nella teoria retorica, delle strutture ben precise che non collimano con l'utilizzo che tale termine trova nella lingua quotidiana.

Il primo problema che si pone riguarda il rapporto che intercorre tra i lemmi “epidittico”, “encomio”, “épainos” e “lode”. Nella teoria aristotelica “epidittico” è riferito al genere retorico, il quale si divide in “épainos” e “psóghos”, il primo dei quali si divide in “lode” e “encomio”; epidittico non solo è la categoria superiore e gli altri termini sono sottocategorie, ma esiste anche una differenza applicativa, designando “epidittico” il genere retorico, mentre “lode” e “encomio” piuttosto l'atto pratico dello scrivere. Come già sottolineato da molti teorici moderni (cfr. Burgess (1902), DeNeef (1973), Russell/Wilson (1981)) i confini tra livello retorico e letterario sono molto sottili e già nel Medioevo e nel Rinascimento l'unica differenza tra i due livelli è rintracciabile nel metro usato (cfr. Hardison (1962), pag. 32).

Un ulteriore problema che si pone riguarda la scelta dei lemmi “encomio” e “lode” come sinonimici. Nella definizione aristotelica (Aristotele, *Ret.*, 1367b) la lode è l'esaltazione delle virtù, mentre l'encomio è l'esaltazione delle azioni e delle circostanze che le hanno favorite. Tale definizione, nella sua diacronia, ha subito una variazione tale che non è più possibile capire dove cominci il campo d'indagine di un genere e dove quello dell'altro, poiché virtù e azione si presuppongono l'un l'altro (non è possibile infatti portare a compimento delle azioni nobili senza essere virtuosi, così come per una persona virtuosa non è possibile non compiere azioni).

Per cause stilistiche utilizzerò anche il termine “celebrazione” come sinonimo di “encomio”, poiché questo non presuppone un genere letterario di appartenenza come invece accade per i lemmi “apologia” o “panegirico”, nonostante per lungo tempo quest'ultimo e encomio siano stati interscambiabili, poiché ogni lode si pronunciava all'interno di un panegirico.

Ermogene e Pseudo-Aristide parlano anche di *epainos*, tradizionalmente usato a sinonimo di

composizioni celebrative a favore degli atleti vincitori delle Olimpiadi o degli eroi di guerra, di cui sappiamo, con certezza, che furono scritte su commissione. Nel caso della lode commissionata, l'entità A coincide con il poeta, che si trova costretto a lodare l'oggetto che gli viene imposto. In questo caso l'attenzione del critico si dovrà posare sulle strategie celebrative adottate dal poeta e sulla reazione del pubblico, piuttosto che sul tentativo di descrivere le strategie alla base della scelta del soggetto. Nel caso, invece, della lode 'spontanea', è interessante chiedersi quali siano stati i motivi, che hanno spinto un poeta a scegliere l'oggetto da lodare.

Nel Rinascimento la risposta a tale quesito la si trova nel fenomeno del mecenatismo e del servilismo, perché i poeti stipendiati si sentivano in dovere di ringraziare il proprio mecenate per i favori ricevuti. Tale ringraziamento si concretizza nella composizione di lodi, recitate durante le cerimonie di corte, oppure nella dedica di importanti opere artistiche. Con il declino del mecenatismo, il poeta si scioglie dai vincoli che lo legano al proprio benefattore, diventando una sorta di 'libero professionista', arbitro, quindi, delle proprie scelte. Questo tipo di cambiamento nella vita del poeta si ripercuote nella scelta dei soggetti da lodare, aprendo il discorso encomiastico ad un numero maggiore di soggetti. La domanda su quali siano i principi che regolano la scelta del soggetto, si lega, pertanto, inescindibilmente al gusto del pubblico, che il poeta deve raggiungere per poter avere successo, e allo scopo pragmatico che il poeta assegna alla lode che vuole comporre. Tenendo presente questo primo presupposto, ci dobbiamo concentrare adesso sulla seconda entità della triade, ovvero l'oggetto B.

Nel caso della lode su commissione, abbiamo visto, la scelta deve ricadere

encomio, tuttavia da me scartato per il fatto che esso, nella sua brevità, loda sempre e solo una qualità a differenza della più complessa gamma di peculiarità del lodato rinvenibile nell'encomio. Il termine 'elogio' sarà utilizzato ma spogliato della valenza classica, vale a dire non designerà il tipo di componimento in cui si celebra un personaggio illustre, ma semplicemente sarà sinonimico di lode come accettato nel vocabolario quotidiano odierno.

necessariamente sull'oggetto commissionato, che il poeta loda mettendo in evidenza tutti quegli aspetti, che la società e la cultura di quel determinato periodo ritengono degni di lode³⁴. Questi si traducono nei valori comuni e nelle credenze tradizionali³⁵, escludendo quegli aspetti che una cultura percepisce come nuovi, e non ancora stabiliti dalla società. I soggetti commissionati coincidono spesso con le persone pubbliche – come reggenti, principi, papi, cardinali, etc. - che la società deve percepire come esemplari, per cui la lode deve tenere in considerazione le ferree norme comportamentali, etiche e morali, che la società ha tacitamente stabilito.³⁶ In questo caso le caratteristiche da mettere in evidenza sono soggette alle variazioni diacroniche dei *doxa* del pubblico, per cui se ne deduce, che le caratteristiche da lodare in un soggetto non possono essere scelte *a priori*, e catalogate all'interno di un 'paradigma del lodevole' statico nel tempo. Da ciò ne consegue che una classificazione gerarchica dei soggetti lodevoli è possibile solo all'interno di una data epoca.³⁷

Per un catalogo temporale del grado di lodevolezza di un soggetto si possono utilizzare i quattro gradi di 'difendibilità' di un accusato, validi per il genere giuridico; l'accusato può risultare effettivamente innocente e la sua difesa incontra il pieno consenso del pubblico (siamo nell'ambito dell'*ένδοξον σχήμα*,

³⁴ Sullivan definisce la retorica epidittica partendo dalla figura del pubblico che vuole ascoltare ciò che ritiene degno di lode: "it is only believers who experience epideictic rhetoric in its traditional sense, an observation that leads to a redefinition of epideictic rhetoric based on audience reaction. We should not define epideictic rhetoric primarily as the rhetoric of praise and blame or as the rhetoric that attempts to reinforce traditional values, for both of those definitions are dependent upon the speakers' intention. Instead we can define it as the experience of members of an audience who find that the speaker is saying exactly what needs to be said, who find that they are being caught up in a celebration of their vision of reality" Sullivan (1993), pag. 128.

³⁵ Cfr. Braden/Mixon (1988), pag. 44, Perelman/Olbrechts-Tyteca (1969), pag.50.

³⁶ Per una dettagliata analisi delle norme sociali e comportamentali che regolano la lode su commissione, si veda Braungart (1986) per l'ambito tedesco.

³⁷ Ho scelto il termine 'epoca' e non 'spazio storico' in linea con la concezione di Ernst Cassirer, per il quale epoca designa un costrutto o un principio organizzativo dominante nei vari settori socio/culturali in un dato periodo storico. Per la determinazione di tali costrutti è necessario un confronto obbligato con le 'epoche' precedenti e seguenti, come ha fatto notare anche Titzmann (1983), il quale evidenzia inoltre come una classificazione delle epoche non coincida necessariamente con la loro descrizione. La classificazione dei vari periodi storici può avvenire solo con la messa in evidenza dei parametri specifici per l'epoca in questione scissi dai parametri tipici, poiché questi ultimi possono essere rintracciati anche in altre epoche. (Cfr. Titzmann (1983), pag. 99).

genus honestum); il reato non è provato ma probabile (*ἀμφίδοξον σχήμα, genus dubium*), oppure il fatto che venga difeso può scioccare il pubblico, ma non essere di nessuna importanza sociale (*ἀδοξον σχήμα, genus admirabile*), o, infine, il comportamento dell'accusato risulta essere talmente alieno e oscuro da mettere in difficoltà l'intelletto del giudice (*παράδοξον σχήμα, genus obscurum*)³⁸. Trasportando le quattro categorie giudiziarie all'interno del genere dimostrativo, avremo l'*endoxon schema* nel caso in cui il soggetto scelto verrà completamente accettato come lodabile dal pubblico, l'*amphidoxon schema* se il destinatario della lode accetterà il soggetto, anche se con scetticismo, l'*adoxon schema* se il pubblico, dopo lungo argomentare da parte del poeta, accetterà infine l'encomiabilità del soggetto, senza tuttavia rimanerne convinto, e *paradoxon schema* se i destinatari non accetteranno assolutamente il soggetto come lodevole. Dal grado di discrepanza tra i *doxa* del pubblico e le caratteristiche, che il poeta sceglie di lodare, scaturisce il grado di difficoltà dell'argomentazione. A tale grado di difficoltà si lega inscindibilmente il tipo di argomentazione utilizzata (descrittiva nel caso dell'*endoxon* e argomentativa nel caso del *paradoxon*) e il tipo di reazione che si vuole ottenere presso il pubblico.

Il primo assioma che si può, dunque, formulare è: la scelta del soggetto è inscindibilmente legata allo scopo pragmatico che il poeta assegna alla lode.

Se lo scopo pragmatico di un encomio è il miglioramento etico-morale del pubblico, la lode dovrà predicare tutte le norme etico-morali che il pubblico deve eguagliare, poco importa, se sono fattualmente ascrivibili al lodato, o solo frutto della penna del poeta³⁹. In questo caso, la scelta del soggetto ricadrà necessariamente su un *endoxon*, perché il grado di discrepanza tra l'opinione del

³⁸ Cfr. Lausberg (1949).

³⁹ Cfr. Lourax (1986), Duffy (1983), O'Malley (1979), Overac (1976), Lockwood (1996). Tale approccio ha il suo fondamento nelle teorie platoniche espresse in particolare nel *Menexenus*, in cui Platone dimostra come la funzione di un'orazione funebre sia consolare i vivi ed esortarli a superare i morti attraverso la loro lode (Platone, *Men.*, 247 a2-b2). Anche nell'*Etica Nicomachea* Aristotele afferma che lodare ha il solo scopo di spingere la persona a migliorarsi (1102 b13-15). Sia Platone che Aristotele delimitano un confine tra la lode e il consiglio molto sottile, come analizzeremo in seguito.

poeta e quella del pubblico deve necessariamente essere zero. Anche nel caso in cui lo scopo della lode sia quello di provocare ammirazione per il soggetto lodato, il grado di discrepanza tra i *doxa* del pubblico e gli attributi che il poeta ascrive al soggetto deve risultare zero. Nel caso in cui lo scopo della lode sia quello di scioccare il pubblico al fine di divertirlo o di meravigliarlo, il grado di discrepanza tra i *doxa* del pubblico e del poeta deve essere elevato, per cui la scelta del poeta ricadrà o su un soggetto ritenuto paradossale dal pubblico, o su un soggetto ritenuto *endoxale*, di cui il poeta metterà in evidenza i lati meno lodevoli, se non addirittura paradossali. Se lo scopo pragmatico della lode è la messa in mostra dell'ingegno e della bravura retorica del poeta, allora è ovvio che la scelta ricadrà su un *paradoxon*, di cui il poeta dovrà dimostrare la lodabilità, mediante un'argomentazione il più ingegnosa possibile. Se la funzione della lode è invece solo quella di *delectare* il pubblico, allora il poeta potrà predicare anche quel vero che non rispecchia gli standard etici e morali e sarà libero di scegliere soggetti e attributi, che più si prestano a divertire il pubblico⁴⁰.

È importante tuttavia notare, che ogni sujet può far parte di ognuna delle

⁴⁰ Da chiarire in seguito sarà anche la questione su come considerare quegli encomi che hanno la funzione di lode ma la struttura di un'esortazione o di una preghiera. In questo caso dovremo necessariamente introdurre due livelli di comunicazione; uno esterno il cui atto pragmatico è la lode e uno interno il cui atto pragmatico cambia secondo il tipo di testo che abbiamo di fronte. Per questo tipo di problematica rimando al capitolo 4 del presente lavoro.

Ancora nell'ambito del pragmatismo della lode, un altro tipo di approccio al problema del genere epidittico è dato dal tentativo di definirlo in termini di atti locutivi, vale a dire tentando di chiarire se la descrizione del lodevole appartenga all'ambito della locuzione, dell'illocuzione o addirittura della perlocuzione e se il genere epidittico debba essere associato al livello performativo della lingua o a quello constativo (Cfr. Beale (1978)). Trattandosi di una descrizione dovrebbe far parte della constatazione, ma poiché si loda per migliorare gli ascoltatori – anche se indirettamente –, allora ci muoviamo nel campo performativo. Inoltre, sarà da analizzare il momento locutorio o lo scopo dell'atto? Queste problematiche sono legate alla situazione comunicativa che incornicia la lode; in età antica, essendo l'encomio legato inscindibilmente alla lettura in pubblico durante la cerimonia per la quale la lode era composta, si rinvenivano elementi tipici dell'oralità e il momento locutorio è più importante di quello pragmatico. Dal Rinascimento in poi il polo del 'pubblico della cerimonia' comincia a venire meno, poiché le lodi si compongono sempre di più per un canale scritto, anche se nella struttura rimangono vestigia dell'oralità. La definizione del genere epidittico basata sul parametro della *performance* in pubblico non è quindi valida. (Cfr. Consigny (1993)). Anche il tentativo di descriverlo dal punto di vista degli atti locutivi è inefficace, poiché – come avremo modo di notare – nelle diverse epoche la struttura scivola da una pura descrizione ad un'argomentazione atta a giustificare la scelta del soggetto.

quattro categorie, a seconda delle caratteristiche che il poeta decide di mettere in mostra, per raggiungere lo scopo pragmatico che si è prefisso. Esempio tale tesi mediante la lode ad Elena di Gorgia. Nell'*opinio communis* Elena è una donna infedele al marito e la causa della guerra che ha portato alla distruzione di Troia, per cui lodarla sarà necessariamente un paradosso. Il pubblico, tuttavia, concorderà con il poeta nel volerla lodare, se l'unica caratteristica che le si attribuisce è la bellezza: offuscando l'infedeltà e il suo essere stata la causa di una guerra cruenta, Elena, per la sua smisurata bellezza è sicuramente un soggetto facente parte dell'*endoxon schema*. Gorgia, inoltre, fa slittare la categoria d'appartenenza di Elena in direzione dell'*amphidoxon schema*, perché ella non ha lasciato il marito spontaneamente, ma è stata rapita con la forza; inoltre, non è stato suo volere, far scoppiare una guerra tanto cruenta e tanto meno ha voluto la distruzione di Troia. Elena si trasforma infine in un *adoxon schema*, nel momento in cui Gorgia mostra come il tradimento e l'abbandono della patria siano avvenuti con una volontà annebbiata dagli effetti d'Amore. È quindi chiaro che il grado di discepanza tra i *doxa* del pubblico e del poeta che regola la lodabilità di Elena, dipende dalle caratteristiche scelte da Gorgia e dall'argomentazione che si adduce. Pertanto la scelta del soggetto, il tipo di argomentazione e l'*inventio* si legano inscindibilmente allo scopo pragmatico, che l'autore decide di assegnare alla lode che si appresta a comporre.

Nel mio lavoro metterò in mostra, mediante il corpus di liriche scelte, come lo scopo pragmatico assegnato alla lode da un poeta di una precisa epoca sia un parametro legato al gusto poetico dell'epoca. Nel Rinascimento lo scopo della lode coincideva con la volontà del poeta di mettere in luce positiva il mecenate, per ringraziarlo o ingraziarselo; in quest'epoca la lode ha una struttura fortemente descrittiva e enumerativa, paragonabile quasi a una mera lista di tutte quelle qualità, che il pubblico si aspetta di trovare nel soggetto scelto. Nelle lodi rinascimentali che, invece, avevano lo scopo ludico di mero divertimento del

pubblico – vale a dire quelle lodi che fanno parte del discorso burlesco –, la struttura è argomentativa, perchè il poeta deve spiegare e convincere il pubblico della lodevolezza del soggetto paradossale.

Nel Barocco la lode segue i cambiamenti epistemologici avvenuti a cavallo tra il Cinque e Seicento⁴¹ e che vedono l'uomo e il suo ingegno al centro di ogni fenomeno. Anche la lode assolve, quindi, il compito pragmatico di mettere in evidenza l'ingegno del poeta, assumendo una nuova dimensione: dal 'mettere in mostra' il soggetto scelto si passa al 'mettere in mostra' chi lo descrive. Questa variazione ha come conseguenza l'introduzione di soggetti, che sino ad allora non

⁴¹ Con un processo iniziato nel Rinascimento, l'uomo si comprende sempre di più come parte del mondo, ne indaga sempre di più i meccanismi, perché lo riconosce come il proprio dominio. Già con Telesio comincia quel processo, che porta i sensi a ricoprire un ruolo fondamentale nella conoscenza del mondo, e che sfocia poi nei nuovi metodi scientifici di Galilei. A cavallo tra il Cinque e il Seicento il sapere non si studia più sui libri degli antichi ma si sperimenta con principi matematici: il mondo non è più dominato dall'episteme della somiglianza, perché tutti gli eventi di natura possono adesso essere spiegati mediante l'osservazione diretta del fenomeno, che fa diventare la scienza un sapere intersoggettivo, nel senso di 'pubblico' e accessibile a tutti:

“All'inizio del XVII secolo, nel periodo che a torto o a ragione viene chiamato barocco, il pensiero cessa di muoversi nell'elemento della somiglianza. La similitudine non è più la forma del sapere, ma piuttosto l'occasione dell'errore, il pericolo cui ci si espone allorché non si esamina il luogo mal rischiarato delle confusioni. [...] L'età del simile sta per chiudersi su se stessa. Dietro sé non lascia che giochi. Giochi i cui poteri magici traggono alimento dalla nuova parentela tra somiglianza e illusione; le chimere della similitudine prendono ovunque forma, ma si sa che sono chimere; è il tempo privilegiato del *trompe-l'oeil*, dell'illusione scenica, del teatro che si sdoppia e rappresenta un teatro, del *qui pro quo*, dei sogni e delle visioni; è il tempo dei sensi fallaci; è il tempo in cui le metafore, paragoni, allegorie definiscono lo spazio poetico del linguaggio. E per ciò stesso, il sapere del XVII secolo lascia il ricordo deformato d'una conoscenza ibrida e senza regola in cui tutte le cose del mondo potevano trovarsi casualmente riunite a seconda delle esperienze, delle tradizioni o delle credulità. Le belle figure rigorose e vincolanti della similitudine stanno ormai per essere dimenticate. E i segni che le contrassegnavano saranno presi per fantasticherie e fascini d'un sapere non ancora resosi responsabile.” Foucault (2004), pag. 66.

La scienza moderna nasce dai mutamenti di struttura dell'economia – come il sorgere di Stati cittadini e nazionali e lo spirito imprenditoriale della civiltà urbano-borghese –, e, indirettamente, dalla riscoperta dei trattati aristotelici – che difendono i diritti della ragione indagatrice –, e dallo studio di Platone e dei pitagorici, secondo i quali la natura è scritta in termini geometrici, per cui l'unico linguaggio atto ad esprimerla è quello matematico. (Cfr. Abbagnano (1996), pp. 23-227). In questo clima rivoluzionario l'uomo si sente spesso perso nel mondo che è diventato infinito, all'interno dell'infinità del cosmo, per cui non stupisce che si appelli costantemente alla sua razionalità, e che la voglia mettere in mostra ad ogni costo, ad esempio in letteratura, mediante la concettosità dei costrutti, delle metafore e delle opere in generale. Inoltre, l'osservazione della natura, vista come fenomeno tangibile e sperimentabile, porta in letteratura ad una maggiore attenzione per il particolare, che sostituisce l'universale, visto adesso come obsoleto e non più valido. Ogni aspetto cantato in letteratura diviene tangibile e concreto, come vedremo anche nel caso della lirica encomiastica.

erano contemplati nel paesaggio encomiastico, perché essi permettono al poeta di mostrare il proprio ingegno. Inoltre, scegliendo soggetti che non siano persone, il poeta evidenzia in modo marcato, che lo scopo pragmatico della lode non è il miglioramento etico-morale del pubblico, ma deve essere ricercato altrove, ovvero nel concetto di 'meraviglia' che regola tutto l'operato artistico del Barocco.

Mentre nel Rinascimento il meraviglioso era un momento strutturale legato al genere dell'epos, esso diviene nel Barocco un momento pragmatico, completamente legato alla ricezione del testo da parte del pubblico. In altre parole, il meraviglioso non è più un momento della fabula, ma il sentimento che il pubblico deve provare di fronte alla bravura e all'ingegnosità del poeta. L'admiratio, che nel Rinascimento era inscindibilmente legato al concetto di imitatio e aemulatio, si scinde da questi due momenti e si lega al sentimento, che il pubblico deve provare nei confronti del poeta.⁴²

Come già individuato da Franz Penzenstadler, la lirica barocca è una lirica 'retorica', al cui centro si posizionano "die vermittelnde Sprecherinstanz, den Rezipientenbezug und das intellektuelle Vergnügen am Text *qua* Text" a differenza di una lirica 'mimetica', "in der die vermittelte Rede, der Gegenstandsbezug und das sinnlich-emotionale Vergnügen am nachgeahmten Gegenstand dominiert."⁴³

L'estetica della meraviglia, che si sviluppa nel Barocco, capovolge la dimensione funzionale del testo, perchè viene meno il vincolo tema-genere-stile-pragmatica del testo per lasciare spazio al loro mescolamento: il tema scelto non sottosta più a regole etiche o didattiche, ma risponde al solo piacere edonistico del meravigliare e dell'essere meravigliati.

⁴² Per un'analisi dettagliata del cambiamento del concetto di 'meraviglia', rimando al capitolo 4 del presente lavoro.

⁴³ Penzenstadler (2008), pag. 333.

Il messaggio nel Barocco si libera dalle intenzioni metafisiche e conoscitive per obbedire solamente alle norme della novità e della meraviglia, spostando l'attenzione alla messa a punto del messaggio e ai meccanismi che permettono la creazione e la giustificazione di nuovi segni⁴⁴.

Si spiega, pertanto, come, grazie al discorso encomiastico, si possa aggiungere alle dicotomie, che i critici moderni hanno messo alla base della descrizione contrastiva tra le due epoche, la coppia 'scopo pragmatico del testo in linea con il suo genere d'appartenenza vs meraviglia'.

⁴⁴ Cfr. Bartali (2009).

II. TEORIA ENCOMIASTICA.

Dimostrata nel capitolo precedente l'impossibilità di definire il genere epidittico da un punto di vista storico, nel presente l'analisi prenderà un taglio sincronico e si occuperà di tracciare la storia delle teorie retoriche più significative dall'epoca classica sino al barocco, con lo scopo di mettere in evidenza quelle teorie che, maggiormente, hanno influenzato l'agire poetico nelle diverse epoche.

1. *Genos epideiktikon* nella retorica aristotelica.

Nella *Retorica* di Aristotele⁴⁵ l'epidittico è uno dei tre generi sui quali si concentra la retorica, la cui definizione non risulta ovvia; lasciando il dibattito sulla definizione di retorica ad un luogo ad esso più consono⁴⁶, in questa sede la

⁴⁵ Partirò dall'analisi di Aristotele per motivi cronologici e non per la convinzione che la sua definizione sia l'unica degna di nota, come ha asserito il critico Pernot ritenendo la definizione di Assimene troppo vaga e quella degli autori latini solo una copia. Cfr. Penot (1993), pag.47. Eludo in questa sede anche l'analisi dei dialoghi platonici (*Menexenus*, *Repubblica*, *Phedro* e *Gorgia*) che trattano del problema della lode, perché non mi interessa l'aspetto filosofico legato all'encomio, ma solo quello retorico nel senso di *technè* (tralascio anche l'analisi del *Simposio* perché, pur essendo un ottimo esempio pratico dei vari metodi di strutturazione di una lode, non si concentra sul problema dell'encomio bensì sulla concezione filosofica dell'amore). Ometterò anche la descrizione puntigliosa della concezione aristotelica del *genus epideiktikon*, poiché già da molti sviscerata e, quindi, ben nota. Cfr. Georgi (1969), Zimmermann (1993).

⁴⁶ Per un quadro generale inerente alla problematica di un'adeguata definizione di 'retorica' si veda Dubois (1970). Definirla come "l'arte del parlar bene per convincere gli altri" risulta ridondante (Cfr. Lamy 1980), poiché quasi ogni atto locutivo è legato al momento pragmatico della convinzione. Se il campo d'applicazione della retorica si limita al solo studio delle forme espressive, allora noteremo una netta discrepanza tra l'utilizzo delle figure retoriche da parte del poeta e dell'oratore; il primo le usa per 'divertimento', cioè con uno scopo esornativo, il secondo per evitare ripetizioni o contraddizioni. Decisamente più fruttuoso mi sembra il tentativo di R. Barthes di definire la retorica attraverso il confronto strutturale con le discipline a lei vicine (cfr. R. Barthes (1970), pag. 194); per una discussione approfondita sul tema rimando a Perelman (1989), pp. 11-40.

riflessione verterà sul rapporto tra retorica e lode partendo dalle parole di Aristotele, il quale utilizza il termine retorica per designare tutto ciò che “è utile [...] per individuare in ogni caso i mezzi appropriati di persuasione”⁴⁷ per ottenere il bene dello Stato. Ora, essendo l’epidittico uno dei tre generi della retorica, ed essendo la retorica rivolta al bene dello Stato, la domanda che sorge spontanea è se la lode sia necessariamente legata al bene dello Stato. Dal punto di vista della logica del sillogismo la risposta sembra essere positiva, corroborata inoltre dalle teorie platoniche⁴⁸ che concepiscono la lode come momento elogiativo del soggetto allo scopo di spronare il pubblico a eguagliarlo per ottenere un miglioramento dello Stato. Da un punto di vista pratico le teorie aristoteliche non si soffermano esplicitamente sul legame tra la lode e il momento pragmatico ad essa legato, dando la possibilità all’esegeta – e in particolare a quello barocco – di attribuire uno scopo arbitrario alla lode; nelle diverse epoche avremo un’oscillazione tra il mettere in mostra il soggetto con un fine di miglioramento dello Stato, e il mettere in primo piano l’ingegno dell’autore con un fine di narcisistico edonismo.

Nei punti inerenti alla lode, la *Retorica* dello stagirita si presenta come un labirinto discorsivo in cui il lettore si muove da un vicolo cieco all’altro, poiché molte sono le contraddizioni e le chiarificazioni (forse) volutamente tralasciate. Per questa ragione la mia analisi dell’opera aristotelica si concentrerà non tanto sul detto, quanto piuttosto sul sottinteso.⁴⁹

⁴⁷ Aristotele, *Retorica* I: 1355, b26.

⁴⁸ Cfr. Platone, *Menexenus*.

⁴⁹ Ne *I Topici* Aristotele evidenzia come non sia necessario dire sempre tutto, perché esprimendo un concetto se ne implica necessariamente anche un altro. Ad esempio se il retore dice “c’è un uomo” implica che tale sia vivente, bipede e possieda un intelletto senza doverlo dire esplicitamente. Non stupisce quindi che nelle sue teorie si trovino delle “lacune” o meglio dei concetti sottintesi e lasciati alla discrezione dell’esegeta.

1.1. Il ‘sottinteso’ aristotelico.

Nel libro I della sua *Retorica* Aristotele si sofferma in particolare sullo scopo di quest’arte, che egli individua nel persuadere l’ascoltatore per mutargli e modellargli l’opinione nonché il modo d’agire⁵⁰. Tale disciplina è tripartita in γένος συμβουλευτικόν, δικανικόν, ἐπιδεικτικόν mediante il tipo di ascoltatore, il tempo verbale usato nella narrazione e il tipo di variazione che subisce l’ascoltatore di fronte al discorso effettuato. Al genere deliberativo è associato il membro dell’assemblea che, ascoltando i consigli dell’oratore, muta il proprio modo d’agire; il tempo è il futuro e il fine l’utile o il nocivo. Al genere giudiziale è collegato il giudice del tribunale il quale varia la propria opinione riguardo alla colpevolezza o innocenza dell’imputato; il tempo verbale è il passato e il fine il giusto o l’ingiusto. Il genere epidittico si divide in lode e biasimo, ad esso è abbinato il tempo presente in quanto si loda o si biasima ciò che esiste⁵¹ e uno spettatore passivo che si appresta ad ascoltare l’orazione con il solo scopo di dilettersi non dovendo decidere sulla veridicità del raccontato e neanche deve cambiare il proprio atteggiamento come di fronte ad un consiglio.⁵² Sembra mancare il momento della ‘variazione’ nel pubblico – che abbiamo visto essere definitore per gli altri due generi –, ma, in considerazione anche delle posizioni

⁵⁰ Cfr. Lockwood (1996), pp.63-77.

⁵¹ Poiché più avanti nella trattazione si ammette ogni tempo come proprio al genere epidittico, mi sembra possibile muovere una critica ad Aristotele e poter, a ragione, togliere questo parametro come momento definitore. Lockwood (1996) prende una posizione meno radicale rispetto alla mia, sottolineando come il parametro temporale non sia così ovvio come sembra ad una prima lettura: “Aristotle here fudges the essential temporal distinction as soon as he has drawn it. The “now” having no duration, it can only become a “state” by reintroducing the past and the future as reference points, and conceiving the “now” as part of an indefinite continuity. If for example, the “state of things” being praised is the virtue of some man, it will be described as indefinitely permanent in his past actions and a guarantee of his future. The temporal aspect of the definition loses its intuitive obviousness.” (Lockwood (1996), pag. 70).

⁵² Cfr. Aristotele *Retorica*, I:1358 b. Lockwood (1996) individua nella funzione dell’ascoltatore un’attività metadiscorsiva e “self-inclusive” (pag. 73); egli deve *in primis* giudicare l’effetto che l’orazione ha avuto sulla propria persona e se egli si ritenga convinto dalle argomentazioni apportate. “The onlooker’s decision intimately involves the onlooker himself or herself; he or she undergoes the effects of the speech, and at the same time observes the speaking relation and that undergoing; and the judgment of the production of that undergoing defines the undergoing. Paradox! The effect of the discourse is produced by the metadiscursive judgment of its ability to produce discursive effects.” Lockwood (1996), pag. 74.

platoniche, si può supporre che la ‘variazione’ sia data dal sentimento di meraviglia⁵³ che il pubblico prova di fronte al lodato. È pertanto necessario che le virtù encomiate siano recepite come grandi e magnifiche dalla comunità di fronte alla quale si trova ad operare l’oratore, fatto che implica uno stretto legame tra pubblico ed etica vigente. A questo proposito Aristotele elenca le parti della virtù che costituiscono il paradigma del ‘lodevole’ – valido per quel momento storico e per il pubblico ateniese – dal quale prelevare gli elementi da inserire sul piano sintagmatico dell’encomio:

A questo punto, parliamo della virtù e del vizio, del bello e del turpe. Questi sono infatti gli obiettivi di chi biasima e di chi loda [...] Il bello è ciò che, desiderabile per se stesso, è degno di essere lodato, oppure ciò che, essendo buono, è anche piacevole per il fatto d’essere buono. Se il bello consiste in questo è inevitabile che la virtù sia una cosa bella; è infatti una cosa buona e degna di essere lodata. [...] Parti della virtù sono la giustizia, il coraggio, la temperanza, la magnificenza, la magnanimità, la liberalità, l’assennatezza e la sapienza. [...] Si devono inoltre considerare, in funzione sia del biasimo che della lode, anche le qualità prossime a quelle esistenti, come se fossero identiche – ad esempio, rappresentare freddo e insidioso l’uomo cauto, o buono l’uomo semplice, o mite l’uomo insensibile –, e lodando si deve di volta in volta, nel modo più appropriato, scegliere una qualità tra quelle strettamente congiunte – ad esempio, chiamare spontaneo un uomo collerico e forsennato, o splendido e dignitoso un uomo arrogante – e considerare quelli che si trovano in una condizione di eccesso come se fossero in possesso delle relative virtù – ad esempio, definire coraggioso un temerario, o liberale uno scialacquatore. Questo sembrerà vero alla maggior parte delle persone, e nel contempo permette di dedurre una conclusione paralogistica rispetto alla causa. Se infatti un uomo si espone ai rischi quando non c’è necessità, a maggior ragione sembrerà probabile che lo faccia quando il rischio è onorevole, e se è dissipatore con i primi che capitano, a maggior ragione lo sarà con gli amici; beneficiare tutti è in effetti un eccesso di virtù.⁵⁴

Come si nota la scelta degli aggettivi non è dettata da un bisogno di *mimesis* con la realtà (“Questo sembrerà vero”), bensì piuttosto da una necessità di

⁵³ Il termine italiano meraviglia racchiude in sé sia lo “stupore” che l’“ammirazione”, anche se questi due sentimenti sono diversi tra loro: lo stupore scaturisce ad esempio di fronte ad un soggetto nuovo, mai visto prima. L’ammirazione implica che il soggetto sia moralmente o eticamente superiore a colui che lo osserva. Questa distinzione avrà ripercussioni nella prassi rinascimentale e barocca, perché, come vedremo, nel Rinascimento alla meraviglia si associa l’ammirazione mentre nel Barocco lo stupore.

⁵⁴ Aristotele, Retorica, I: 1366a-1367b.

verisimiglianza⁵⁵ che permette all'oratore di giustificare la lodevolezza del soggetto. Si pone dunque la questione, taciuta da Aristotele ma nodale per lo sviluppo diacronico della concezione della lode, su quale sia il soggetto da lodare: essendo la scelta degli argomenti il momento cruciale per la riuscita dell'encomio, sembra possibile postulare che un qualsivoglia *sujet* possa essere lodato, purché l'oratore riesca a dimostrare che esso possiede almeno una delle qualità elencate nel paradigma del 'lodevole'.

Alla scelta del soggetto si lega anche la domanda riguardo al giudizio che il pubblico esprime intorno alla persona dell'oratore; sarà egli stesso encomiabile se saprà ben strutturare gli elementi del paradigma del 'lodevole' o se riuscirà a trovarne nuovi? Se l'oratore deciderà di mostrare la propria abilità elencando gli elementi del lodevole, dovrà scegliere un soggetto considerato dalla comunità virtuoso e puntare sull'*elocutio* e sulla *dispositio*. Contando sull'*opinio communis* potrà tralasciare la giustificazione della scelta di quel determinato soggetto a discapito di un altro e concentrare l'attenzione del pubblico sulla struttura degli elementi lodevoli. Al contrario, scegliendo un soggetto non ritenuto lodevole dagli astanti, egli dimostrerà la propria abilità oratoria attraverso l'*inventio* che tenderà a convincere la comunità della lodabilità del soggetto.

La diatriba tra l'applicazione delle norme e l'ingegnosità personale – fondamentale per la descrizione diacronica del genere encomiastico – non è risolta dallo stagirita ma tendenzialmente si ha l'impressione che Aristotele sia incline alla scelta di *endoxa* nel momento in cui sostituisce la *pistis* (lat. *argumentatio*) con l'*auxesis* (lat. *amplificatio*) del soggetto; poiché il genere

⁵⁵ “La lode è un discorso che pone in evidenza la grandezza della virtù. Si deve dunque dimostrare che le azioni sono virtuose. L'encomio, invece, riguarda le opere (le circostanze, come la nobiltà di natali e l'educazione, possono contribuire alla persuasione, poiché è probabile che da buoni genitori nascano buoni figli, e che chi viene cresciuto in un dato modo riesca nello stesso modo). È per questo che pronunciamo l'encomio di chi ha compiuto delle opere. Le opere sono segni di una disposizione morale: potremmo quindi lodare anche chi non ha compiuto opere, se ritenessimo che sia tale da compierle.” Cfr. Aristotele, *Ret.*, 1367b.

epidittico non possiede un *agon*⁵⁶ e poiché il soggetto del genere epidittico è un'azione la cui fattualità risulta indiscussa da parte degli ascoltatori, l'oratore non ha bisogno di argomentare la sua scelta ma solo di aggiungere bellezza e grandezza al soggetto prescelto. Si legge:

Bisogna anche utilizzare molti dei mezzi dell'amplificazione, come, per esempio, se un uomo ha fatto qualcosa da solo, per primo, o insieme a pochi, o più di altri, perché tutte queste circostanze sono onorevoli [...] Nel complesso, tra le forme comuni a tutti i generi oratori, l'amplificazione è la più adatta ai discorsi epidittici, poiché essi prendono in considerazione azioni sulle quali tutti sono d'accordo, al punto che non resta che conferire loro bellezza e grandezza⁵⁷

Questo passo contraddice quello precedente in cui si inneggiava alla ricerca di argomenti *ad hoc* per la dimostrazione della lodabilità del soggetto. Il panorama che si offre è quindi bipartito: per la lode di *endoxa* di userà l'amplificazione conferendo bellezza e grandezza al lodato, per l'encomio di altre categorie si dovranno scegliere argomentazioni⁵⁸ atte alla dimostrazione che

⁵⁶ Zimmermann (1993) individua nell'assenza dell'*agon* il momento fondamentale della lezione aristotelica sul genere epidittico (Cfr. Zimmermann (1993), pag. 20). A mio avviso questo momento, purché fondamentale, è superato dall'atteggiamento passivo che deve tenere l'ascoltatore di fronte alla lode e che quindi implica l'omogeneità d'opinione tra oratore e pubblico.

⁵⁷ Aristotele (2004), 1368a.

⁵⁸ Nel Libro II, Aristotele afferma che “quanto più numerosi sono gli argomenti, tanto più facile è la dimostrazione, quanto più essi sono connessi con il soggetto, tanto meno essi sono comuni” (1396b) vale a dire validi per tutti i soggetti possibili. L'elenco parte dagli entimemi dimostrativi che consistono nel “trarre conclusioni da premesse sulle quali esiste accordo” (1396b) – applicabili a tutti e tre i generi anche se, nel concreto, Aristotele parla solo del deliberativo e del giudiziale rovesciando le aspettative del lettore, il quale, conscio della definizione del genere encomiastico che lo vede come quel discorso che prende in considerazione “azioni sulle quali tutti sono d'accordo” (1368 a), si aspetta che gli entimemi dimostrativi siano i *loci* per eccellenza del genere epidittico. Il loro utilizzo all'interno di tale genere rimane ‘sottinteso’ o meglio solo implicato; la prassi *ab antiquo* dimostra tuttavia l'importanza dell'entimema dimostrativo. In questo momento del lavoro mi sembra utile ricordare al lettore gli altri otto luoghi elencati, sia perché sono quelli che hanno subito un mutamento quantitativamente più evidente nella diacronia della prassi encomiastica, sia perché forniscono la base per la stesura del *Cannocchiale aristotelico* tesauriano:

- “un luogo è quello che deriva dai diversi significati di una parola” (1398 a);

- “un altro luogo è quello che deriva dall'induzione” (1398 a);

- “poiché gli uomini non lodano le stesse cose in pubblico e in privato, ma in pubblico lodano soprattutto ciò che è giusto e nobile, mentre in privato desiderano soprattutto ciò che è utile, un altro luogo consiste nel cercare di trarre dall'una o dall'altra di queste premesse il suo opposto. Questo luogo è il più efficace tra quelli che hanno a che fare con i paradossi” (1399 a);

- “un altro luogo consiste nel dedurre l'identità delle premesse dall'identità dei risultati” (1399 b);

- “un altro luogo, che si applica a persone e circostanze che sono state, o sembrano essere state toccate precedentemente dal sospetto, consiste nel dire la causa della falsa opinione” (1400 a);

il soggetto è verisimilmente lodabile.

Concludendo; il genere epidittico è una categoria che include la lode e il biasimo; la lode tende a dimostrare come il soggetto sia virtuoso (il biasimo sarà il suo contrario) tramite un elenco degli attributi effettivi del lodato o tramite la costituzione *ad hoc* di attributi che tendono a dimostrare come al soggetto appartenga almeno un attributo del paradigma del 'lodevole'. Fondamentale è dunque il tentativo da parte dell'oratore di far appartenere il soggetto alla categoria dell'*endoxa* anche se le caratteristiche concrete e tangibili del *sujet* prescelto non lo permetterebbero. In questo atto egli non viene meno ai propri obblighi etici perché egli non deve convincere il giudice o dare consigli al pubblico, ma semplicemente dilettarlo.

2. La tradizione latina.

Nell'epoca imperiale l'elogio diviene una sorta di esercizio preparatorio all'interno della retorica insegnata nelle scuole. L'encomiastica si inserisce all'interno dei *progymnasmata* e diventa un atto frequente, nonostante l'epitaffio – molto diffuso nell'epoca ellenistica – non venga più attuato con la frequenza anteriore e si preferiscano lodi di eroi mitologici, storie antiche, lodi di imperatori ancora in vita oppure, come nel caso del *suntaktikos logos*, l'elogio alla scuola che l'allievo è in procinto di lasciare per trasferirsi in una nuova.⁵⁹

Per quanto concerne le teorie retoriche latine la mia attenzione si concentrerà su Quintiliano, Cicerone e la *Rhetorica ad Herennium* in quanto, a differenza di

-
- “un altro luogo consiste nell'analisi della causa e del conseguente effetto (1400 a);
 - “un altro luogo è quello basato sul significato del nome” (1400 b);
 - “tra tutti gli entimemi, sia confutativi che dimostrativi, vengono applauditi in modo particolare quelli che gli ascoltatori fin dall'inizio riescono a prevedere senza che siano superficiali (nell'anticipare le conclusioni essi si compiacciono di se stessi), e quelli per comprendere i quali essi devono attendere tanto quanto basta perché siano pronunciati.” (1401 b) .

⁵⁹ Per un riassunto accurato dei vari tipi di lode rinvenibili nella prassi del periodo classico si veda Pernot (1993), pp. 59-67.

C. Musonio Rufo, Cassio Longino e Tacito, essi si occupano della discussione retorica intorno al genere dimostrativo e perché nel Rinascimento e nel Barocco, anche se con un peso diverso nelle due epoche, sono proprio Quintiliano e Cicerone ad essere studiati e a fornire le norme compositive per la lode.

La tradizione latina traduce ‘genere epidittico’ con *genus laudativum* (Quintiliano) o *genus demonstrativum* (*Rhetorica ad Herennium*) e si concentra sulla messa a punto di un paradigma del ‘lodevole’ suddiviso in tre *loci* principali:

Rerum externarum sunt ea, quae casu aut fortuna secunda aut adversa accidere possunt: genus, educatio, divitiae, potestates, gloriae, civitas, amicitiae, et quae huiusmodi sunt et quae his contraria. Corporis sunt ea, quae natura corpori adtribuit commoda aut incommoda: velocitas, vires, dignitas, valetudo, et quae contraria sunt. Animi ea sunt, quae consilio et cognitione nostra constant: prudentia, iustitia, fortitudo, modestia, et quae contraria sunt.⁶⁰

Innovativi e importanti soprattutto per lo sviluppo diacronico della prassi encomiastica sono i precetti strutturali presentati dall’autore della *Rhetorica ad Herennium*. Per ciò che concerne l’*incipit*, l’oratore ha la possibilità di partire dalla propria persona se si sente obbligato a lodare il soggetto a causa di legami di parentela o di amicizia, oppure perché le qualità della persona sono talmente grandi da sentire il dovere morale di riferirle alla comunità, infine se ritiene giusto che la persona venga lodata. Se la lode prende le mosse dalla persona lodata, il retore deve far ricorso al *topos* della grandezza del soggetto rispetto alle possibilità espressive della parola, oppure deve asserire che ognuno dovrebbe lodare la persona in questione. L’ultima possibilità per l’*incipit* è fornita dalla figura dell’ascoltatore; in questo caso l’oratore deve fare attenzione alla celebrità della persona presso il pubblico, e asserire che la lode sarà breve e che servirà solo a ricordare all’ascoltatore ciò che già conosce, oppure, nel caso in cui la persona sia sconosciuta, l’oratore deve cominciare affermando che tutti la

⁶⁰ *Rhetorica ad Herennium* III, 10.

dovrebbero conoscere e eguagliare.⁶¹

L'*incipit* – a mio avviso – si lega alla struttura della lode e al momento pragmatico della sua stesura; partire dalla propria persona, mettendo in evidenza il legame con il lodato, può avere due motivi;

1) rispecchiare il servilismo alla base di molte lodi. In questo caso la lode non sarà scritta allo scopo di spingere il pubblico ad eguagliare il lodato, ma avrà solo uno scopo esornativo per il lodato e quindi una struttura descrittiva;

2) asserire che esiste un legame tra lodante e lodato implica una sorta di auto-lode per l'autore se l'encomiato è un personaggio importante, secondo la logica “egli è grande ed è mio amico, quindi anch'io sono grande”. Implica invece un obbligo morale da parte del lodante di far conoscere al pubblico il lodato se questo risulta essere sconosciuto. Poiché il lodato non beneficia di un'*opinio communis* positiva intorno alla sua persona, la lode dovrà essere argomentativa e tendere alla persuasione del pubblico.

Prendere le mosse dal soggetto lodato e dimostrare l'impossibilità nel reperire parole atte ad una lode adeguata implica che il soggetto è conosciuto presso il pubblico, per cui all'interno della lode il momento della persuasione lascerà spazio all'*amplificatio* e alla descrizione. Partendo infine dalla figura dell'ascoltatore si mette in primo piano la volontà dell'oratore di voler parlare del soggetto affinché il pubblico lo eguagli.

Nel *De inventione* e *De oratore* ciceroniani il *genus demonstrativum* perde il suo status di genere a sé divenendo un sottogenere del giudiziale e del deliberativo perché

nemo enim studet eloquentiae nostrorum hominum, nisi ut in causis atque ut in foro luceat; apud Graecos autem eloquentissimi nomine, remoti a cuasis

⁶¹ Cfr. *Rhetorica ad Herennium* (1992), III, 12-13.

forensibus, cum ad ceteras res inlustris tum ad historiam scribendam maxime se applicaverunt⁶².

La composizione della lode o del vituperio assolvono pertanto l'unico scopo pragmatico della messa in mostra della colpevolezza o dell'innocenza dell'imputato attraverso la sua descrizione. L'autonomia del *genus demonstrativum* è forzosamente dichiarata alla fine del libro secondo del *De Oratore* (II, 84, 341), quando se ne dichiara l'esistenza come tipo di discorso che l'oratore si trova costretto a pronunciare, sottolineandone tuttavia l'essenza secondaria perché avulsa dal pubblico beneficio. La lode pertanto non necessita di precetti ben definiti ma si può avvalere semplicemente delle *virtutes animi* (*prudentia, iustitia, fortitudo, temperantia*), *virtutes corporis* (*valetudo, dignitas, vires, velocitas*), *virtutes extraneae* (*honos, pecunia, affinitas, genus, amici, patria, potentia*).⁶³

Avulsa dalla discussione è la scelta del soggetto che risulta essere o l'imputato della causa giuridica o l'uomo la cui lode è stata imposta all'oratore; in ogni caso il soggetto deve essere una "res aut magnitudine praestabiles aut novitate primae aut genere ipso singulares. Neque enim parvae neque usitatae neque volgares admiratione aut omnino laude dignae videri solent"⁶⁴. Nella scarsità della teorizzazione ciceroniana questa sembra essere la frase che maggiormente ha influenzato la prassi posteriore, per cui sino alla fine del Rinascimento si lodano, all'interno del discorso serio, solo i soggetti magnifici e universali, mentre nel Barocco, in linea con il capovolgimento delle norme vigenti e con l'aristotelismo, si loderanno i soggetti singolari e particolari.

⁶² Cicerone, *De Or.*, II, 55.

⁶³ Cicerone *De Or.*, I, 24-26.

⁶⁴ Cicerone, *De Or.*, II, 85, 347.

Il capitolo sull'elogio e sul biasimo di Quintiliano riprende le teorie ciceroniane che vedono nel dimostrativo un sottogenere del giudiziale. In tale capitolo l'accento è posto sulla fattualità degli elementi lodati e sulla messa a punto degli argomenti idonei piuttosto che sulla scelta del soggetto che, di volta in volta, sarà dato dalla situazione in cui l'oratore si trova ad enunciare la lode; in altre parole, se l'oratore è chiamato ad intessere la lode dell'accusato x nella causa y, il soggetto è dato e l'unica sua libertà risiede nella scelta di argomenti lodanti che contengano un'apparenza di apparato probatorio⁶⁵.

Come Cicerone, anche Quintiliano è cosciente della possibilità di comporre discorsi elogiativi anche al di fuori dell'ambito giuridico, con lo scopo di sfoggiare la propria abilità oratoria. In questo caso egli amplia la gamma di soggetti e apre le porte alle divinità, alle città, agli animali, alle piante e ai fiori⁶⁶, per i quali costruisce un paradigma di caratteristiche lodevoli suddividendo i *loci* per categorie di soggetti; per la lode degli dèi si metteranno genericamente in evidenza la maestà della loro natura, la potenza di ognuno e le scoperte che hanno arrecato utilità ai mortali.⁶⁷ La lode delle città si ottiene con le stesse strategie dell'elogio degli uomini, considerando il fondatore come il padre, la posizione e le fortificazioni come il luogo di nascita, le guerre e le leggi come le azioni compiute etc.⁶⁸

In linea con quanto asserito da Aristotele, Quintiliano sottolinea l'importanza del ritrovamento di aggettivi idonei all'adeguata denominazione delle peculiarità della persona, preferendo 'coraggioso' a 'temerario', 'generoso' a 'prodigo' e 'parco' a 'avaro', affrettandosi ad aggiungere che il nascondere la verità attraverso termini positivi non deve essere la regola ma si dovrà compiere solo in

⁶⁵ Cfr. Quintiliano, III, 15.

⁶⁶ Quintiliano (III, 7, 6).

⁶⁷ "Vis ostendentur, ut in Iove regendorum omnium, in Martem belli, in Neptuno maris; inventa, ut artium in Minerva, Mercurio litterarum, medicinae Apolline, Cerere frugum, Libero vini. Tum si qua ab iis acta vetustas tradidit, commemoranda. Addunt etiam dishonorem parentes, ut si quis sit filius Iovis; addit antiquitas, ut iis, qui sunt ex Chao, progenies quoque, ut Apollo ac Diana Latonae." Quintiliano (III, 7,8).

⁶⁸ Quintiliano (III, 7, 10-18).

casi estremi⁶⁹, propendendo la predicazione della verità piuttosto della verisimiglianza.

Concludendo: la lode non è un genere a sé ma una sotto-categoria del genere giudiziale per cui ha lo scopo di mostrare la colpevolezza o l'innocenza dell'imputato. Il soggetto è pertanto noto e la struttura descrittiva è dettata dalle norme teorizzate. Nel momento in cui la lode diviene genere a sé, il soggetto dovrà essere magnifico, noto al pubblico e ritenuto da esso lodabile perché lo scopo non è convincere il pubblico ma dilettarlo. Si nota che la lode è un genere serio e nelle teorie non si lascia assolutamente spazio alla possibilità di tessere una lode per un soggetto paradossale che abbia lo scopo di indurre il pubblico al riso. Quest'assenza teorica avrà ripercussioni nella prassi rinascimentale prima e barocca poi per quanto concerne la lode burlesca.

3. Teorie encomiastiche rinascimentali.

Nell'umanesimo non si producono opere contenutisticamente nuove ma riletture e rielaborazioni dei classici in linea con il fenomeno dell'*imitatio*, concepita come scelta di un corpus di autori sulle cui opere affinare e modellare il proprio stile e le proprie espressioni.⁷⁰ Quello che a prima visto sembra essere

⁶⁹ “[...] quia sit quaedam virtutibus ac vitiis vicinitas, utendum proxima derivatione verborum, ut pro temerario fortem, pro prodigo liberalem, pro avaro parcum vocemus: quae eadem etiam contra valent. Quod quidem orator, id est vir bonus, numquam faciet, nisi forte communi utilitate ducetur.” Quintiliano (III, 7, 25).

⁷⁰ Cfr. Ossola (1972), pp. 311-340. “L'*imitatio* riguarda molti aspetti; definita ora come ricerca di una dignità letteraria per il volgare pari a quella della lingua latina, ora come mimesi o degli oggetti di natura o dell'Idea platonica, ora come scelta di un corpus d'autori, sulle cui opere affinare il proprio stile e modellare le espressioni.” Ossola (1972), pag. 320. A questo proposito Paternio nella sua *Dell'imitazione poetica* fa esporre a Trissino il concetto in base al quale la materia altrui può essere estrapolata dal suo contesto e mutata a tal punto che diverso potrà risultare anche il momento pragmatico della composizione. Comunque venga portata a termine l'imitazione, l'elemento comune

un infruttuoso riassunto delle opere classiche, si rivela invece un fertile terreno d'analisi poiché la scelta di un autore (o di un solo passo della sua opera) a discapito di un altro, giustifica e chiarisce la poiesi rinascimentale e barocca e, in particolare, quella del discorso encomiastico.

Con il ritrovamento nel 1416 del testo integrale dell'*Institutio* quintiliana e del *De oratore* ciceroniano nel 1421, l'eloquenza rientra con pieno diritto nella sfera degli interessi sociali e politici in linea con la vita attiva dell'uomo rinascimentale. Coerentemente con la traduzione nel 1549 da parte di Robortello della *Poetica* di Aristotele che circolava già dalla fine del Quattrocento in latino, anche nell'ambito della – scarsa – teorizzazione della lode si assiste ad una scissione tra Umanesimo e primo Rinascimento da una parte, interessati entrambi alle norme latine, e pieno Rinascimento e Barocco dall'altra, interessati alle norme aristoteliche. Tale divisione produce due filoni di trattati; il primo teorizza la lode di *endoxa* portata a termine stendendo sul piano sintagmatico i *loci* elencati nei libri di retorica, il secondo apre le porte anche a *amphidoxa*, *adoxo* e *paradoxa* concentrandosi piuttosto sulla creazione e sul ritrovamento di nuove argomentazioni. Da un punto di vista cronologico alla trattazione di *endoxa* si sostituiscono gradatamente soggetti di ogni tipo, fino al punto estremo dato dal Barocco che predilige in modo marcato i paradossi all'interno della lode seria.

3.1. 'Encomiabilità' delle caratteristiche concrete del soggetto: Trapezunzio, Sansovino, Trissino.

Nel clima di sintesi appena esposto, si distingue la figura di Giorgio da

alle diverse definizioni è il nuovo valore che acquisisce la parola vista non più come elemento naturale bensì artificiale, nato dall'invenzione, che costituisce la materia e lo strumento della poesia (Cfr. Salviati (1970), pp. 608-609).

Trebisonda – conosciuto anche con il nome di Trapezunzio – la cui origine greca lo spinse a farsi portavoce delle teorie aristoteliche, che, però, nel concreto, rivestono un ruolo marginale all'interno della sua opera che si concentra prevalentemente su Cicerone e Quintiliano.⁷¹ Docente universitario a Venezia, stampa nel 1434 i *Rhetoricorum libri quinque* che per lungo tempo costituirono la base per lo studio della retorica conferendo all'autore il titolo di retore per eccellenza fino al Cinquecento, momento in cui la sua opera fu superata e sostituita da trattati di effettiva impronta aristotelica.

La trattazione dei generi deliberativo e dimostrativo è lasciata al *liber quartus*, che, partendo dal loro confronto, ne dimostra lo scopo comune; entrambi anelano all'*honestas*, il primo proponendola e consigliandola come norma comportamentale, il secondo descrivendola poiché l'oratore ha l'obbligo morale di porla davanti agli occhi del pubblico affinché questo, nell'imitarla, si migliori. Le parti costituenti dell'*honestas* sono il *rectum* e il *laudabile*⁷² al quale Trapezunzio attribuisce un elenco di qualità⁷³ paragonabile al paradigma del 'lodevole' aristotelico e dei retori latini, dal quale emerge il nuovo ruolo della *loquacitas*, qualità non contemplata dalle fonti, ma fondamentale nel panorama

⁷¹ L'opera trapezunziana si apre con una doppia accusa ai retori medioevali – tra i quali soprattutto Alain de Lille e Bartolino de Benincasa –, per essere la causa dello stato di decadenza in cui si trova la retorica italiana, e ai professori di retorica – in particolare Loschi e Barzizza –, per l'insegnamento delle sole teorie ciceroniane e quintilianee. Trapezunzio sembra quindi determinato a battersi per le teorie aristoteliche che, però, vengono sopraffatte da quelle latine a tal punto che Bembo e Cortesi lo apostrofano come 'militante ciceroniano' e pertanto lo citano più volte nell'ambito della diatriba inerente al *judicium* stilistico. Cfr. D'Ascia (1989), pp. 193-216.

⁷² "Laudabile est quod conficit honestam, et presentem et consequentem commemorationem, id ex officio et virtute nascitur.", Trapezunzio (1434), pag. 96r.

⁷³ Parti costituenti dell'*honestas* sono il *rectum* e il *lodabile*. Il primo si divide in *virtus* [divisa in *prudentia* (*memoria, intelligentia, providentia*), *iustitia* (leggi di natura – quali religione, *pietas, gratia, vindicatio, observantia, veritas* –, consuetudine e leggi date dallo stato o dall'Imperatore), *fortitudo* (*magnificentia, fidentia, potentia, perseverantia*) e *temperantia* (*continentia, clementia, modestia*)] e *officium*, che consiste per gli uomini nell'amministrare e disporre tramite la ragione, e per le donne nell'essere assoggettate al volere dell'uomo conformemente alla loro età – per le fanciulle ad esempio vige il divieto di contraddire i genitori e di parlare molto, azione che invece lice alle donne sposate. Cfr. Trapezunzio (1434), pag. 101r

etico umanistico-rinascimentale⁷⁴.

Dopo l'esemplificazione della maggiore utilità di alcuni attributi piuttosto di altri condotta sulla base dell'elogio di Venezia, Trapezunzio si concentra sulla teorizzazione del genere dimostrativo:

Demonstrativum est quod attribuitur in alicuius certae personae laudem, vel vituperationem cum amplificatione. Eius partes sunt laus et vituperatio. Laus est oratio amplificativa rerum bonarum, quas certae inesse personae dicimus. Vituperatio est oratio amplificativa rerum malarum, quas certae inesse personae dicimus.⁷⁵

La definizione non mostra ancora chiaramente la posizione 'latina' dell'autore il quale si limita a constatare che il soggetto è noto ("certae") e ritenuto lodevole dal pubblico, per cui l'oratore non è tenuto a giustificare la scelta ma ha il solo obbligo di 'amplificarne' le azioni e gli attributi. Anche se l'uso del verbo "dicimus" sembra tendere ad una soggettività di giudizio riguardo alle "cose buone" attribuite al soggetto, il sintagma nella sua interezza si rivela utile per il tipo di struttura da attribuire alla lode, perché implica che l'oratore debba descrivere le virtù del lodato come degne di lode, senza doverle argomentare.

La 'latinità' trapezunziana è fuori discussione nella presa di posizione e acuitizzazione riguardo alla questione dello *status* ciceroniano e quintiliano. Nelle teorie latine il "nocciolo della questione" è tripartito in *status an sit* per cui

⁷⁴ Per l'importanza della *loquacitas* si vedano anche le opere di Alberti e il *Cortigiano* di Castiglione.

⁷⁵ *Georgii Trapezuntii Rhetoricorum libri quinque*, Lione 1547, pag. 100. Ulteriore punto notevole del trattato di Trapezunzio è la consapevolezza che il soggetto del genere dimostrativo non deve essere necessariamente una persona, bensì "montes, ortos, vites, lauos, boves, equos, aut vituperatione, aut laude dignos putamus" (pag. 100) riprendendo chiaramente le teorie di Ermogene, da lui tradotte e quindi fatte conoscere al mondo latino attraverso la traduzione e le sue lezioni universitarie.

la controversia processuale scaturisce dell'incertezza sulla realtà del fatto, in *status quid sit* inerente all'incertezza sulla natura del fatto e in *status quale sit* se ad essere incerta è la proprietà del fatto; quest'ultimo *status* implica la presenza costante di un avversario che prende parte all'orazione, la quale diviene una sorta di dialogo. Nelle teorie latine, per definizione, al genere dimostrativo non è abbinato un avversario; tuttavia una lode può contenere uno dei tre tipi di *status* non contraddicendone la definizione, perché l'oratore può rispondere ad una questione introdotta da se stesso ed essere quindi contemporaneamente locutore e avversario della lode da lui proposta. Tale possibilità è esclusa da G. da Trebisonda che, estremizzando le posizioni latine, vede nell'assenza di un avversario l'elemento discriminante per eccellenza del genere dimostrativo insieme alla certezza dell'accaduto e alla natura e proprietà del fatto/persona; ne deriva pertanto che ad esso non può essere attribuito uno *status* preciso ma tutti e tre coesistono contemporaneamente. Inoltre, l'essenza lodevole del soggetto scelto non può essere dubbia altrimenti l'oratore dovrebbe convincere l'avversario della sua lodevolezza, fatto che contraddice la definizione stessa del genere dimostrativo per due aspetti; da una parte perché non esiste un avversario e dall'altra perché il fine del *genus demonstrativum* non è convincere ma dilettere, conformemente alla teoria ciceroniana della lode come genere a sé scisso dalla causa giuridica.⁷⁶

Trapezunzio è tuttavia cosciente che i tre generi retorici non possono essere nettamente scissi l'uno dall'altro, poiché, nella prassi, all'interno del genere

⁷⁶ “Demonstrativum genus, quum simplex est ac purum, hoc est solum demonstrativum absque deliberatione quapiam atque iudicio, semper id amplectitur, quod certum est, quod cum veterum usu, quo inventa omnis demonstratio est, et consuetudine laudandi vituperandique tum maxime ratione comprobatur. Nam et qui ultima demonstrationis initia quaerunt, inde asserunt laudandi consuetudinem ortam, quod qui in gymnasiis, palestra, cestu, cursu, aliisque huiusmodi generibus, alios in contentione vincebant, et coronari et laudari solebant. Quam rem Pindari Odae, quibus Olympionicos ad astra tollit, confirmant, qua in laudatione, non solum re, sed ne suspicione quidem affuit unquam adversarius. Hanc consuetudinem inde acceptam, omnes quoque oratores, qui in hoc genere versati sunt, diligenter conservant. Raro enim huiusmodi orationem inveniens, in qua sibi orator adversarium totius huiusmodi cause confingere audeat, quod ratione fieri necesse est.”, Trapezunzio (1457), pag. 102.

giudiziale si possono trovare tracce del dimostrativo e del deliberativo, all'interno del deliberativo segni del giudiziale e del dimostrativo, etc.. Tuttavia egli cerca di scindere categoricamente i tre generi almeno nella teoria secondo la seguente tabella⁷⁷

<i>genera causarum</i>	<i>fines causarum</i>	<i>Dubia</i>	<i>genera auditorum</i>
Iudiciale	Aequitas	cuius potestas est in aliis	quod iudicium exercitet
Deliberativum	honesta utilitas	cuius potestas est in nobis	quod consilium capit
Demonstrativum	Honestum	Certum	quod delectionem requirit

In definitiva, quella che voleva essere una propaganda delle idee aristoteliche e che quindi avrebbe implicato una quasi totale libertà nella scelta del soggetto, si rivela una sintesi delle posizioni latine, proponendo la certezza e la notorietà della natura lodevole del soggetto.

L'assenza di *confirmatio* e *refutatio* differenzia il genere dimostrativo dai restanti due anche nella *Retorica* di Sansovino (1546). Come già in Trapezunzio, l'inutilità di confermare l'essere lodevole del soggetto è dovuta non solo all'*opinio comunis* che lo circonda, ma anche ad un tipo di descrizione 'fattuale' che non mette in dubbio l'essenza del soggetto, ma lo presenta come

⁷⁷ Cfr. Monfasani (1976), pag. 268. Il trattato di Trapezunzio si conclude con l'analisi della struttura della lode; in linea con quanto già affermato nella *Retorica ad Herennium*, l'esordio può prendere l'avvio dalla nostra persona, da quella di cui intessiamo la lode, dal pubblico o dai temi lodati. L'esordio dalla nostra persona sarà fatto nel caso in cui si debba ottemperare un obbligo o se esiste un legame di parentela con il lodato o, ancora, nel caso in cui riteniamo possibile un incremento della virtù da parte del pubblico. La partenza dalla persona del lodato "si laudabimus dicemus illius facta posse verbis consequi neminem, quoniam huiusmodi sint, ut omnium laudatorum eloquentiam facile anteire possint, omnes illius virtutes praedicare oportere, vix aliquid quideo dignum ab omnibus dici posse. [...] Ab auditorum persona, si apud eos laudibus qui hominem cognoverint, dicemus nos monendi causa pauca dicturos. Sin essent ignari, ut talem virum velint cognoscere potemus, quoniam in eodem virtutis studio sunt, qui audiunt, atque ille quem laudaturi sumus. Praeterea sperare nos facile his huius facta probaturos, qui ad haec sponte parati sunt, qui quum sua studia praeclaris viris placuisse videant, alacriores ad complectendam huiusmodi virtutem efficientur." Trapezunzio (1457), pag. 101.

fattualmente lodevole. Da questa posizione scaturisce che l'*inventio* è “una immaginazione di cose vere o almeno che abbian sembianza di vero, la quale immaginazione sia di maniera ch’ella possa render la causa probabile inanzi a coloro a’ quali si favella”⁷⁸. Dal genere dimostrativo sembra rimanere esclusa la scelta di temi paradossali e il limite massimo sembra spingersi sino ai soggetti ritenuti verisimilmente lodevoli.

D’interesse maggiore per tracciare il quadro generale della lode è la posizione che il genere dimostrativo riveste all’interno del sistema discorsivo, perché esso non è autonomo ma fa sempre parte di un discorso superiore⁷⁹. Questa posizione è dimostrata attraverso la citazione di due componimenti del Petrarca in cui la lode e il vituperio fanno parte del discorso amoroso per quanto concerne la lirica, attraverso la menzione della lode inserita all’interno di una novella del Boccaccio per la prosa e, infine, mediante l’esemplificazione di un biasimo sulla base della *Commedia* dantesca. La citazione delle tre corone come modelli per la prassi encomiastica è sintomatica non solo dell’importanza di costoro nel Rinascimento, ma dimostra inoltre, come la lode non sia considerata un genere a parte ma facente riferimento ad una categoria superiore.

La lode è invece presa come momento distintivo dei generi da Trissino: la lode è la categoria che racchiude l’imitazione dei migliori e il vituperio l’imitazione dei peggiori “con parole ridicole et obbrobriose”⁸⁰. In definitiva esistono due “sorti di poemi, cioè laudare imitando et ammirando i buoni, et imitando deleggare e vituperare i cattivi”⁸¹. La sostituzione dei termini tragedia e commedia attraverso lode e vituperio diventa ancora più esplicita nel momento in cui Trissino individua Omero come iniziatore della poesia, perché dal suo

⁷⁸ Sansovino (1970), pag. 454.

⁷⁹ Questa tendenza si rinviene anche nel trattato *Della Lode, dell’Honore e della Fama* (1580), in cui Vieri evidenzia l’appartenenza della lode a tutti i discorsi letterari senza possedere però una propria autonomia. Cfr. Vieri (1580), pp. 21-25.

⁸⁰ Trissino (1974), pag. 48.

⁸¹ Trissino (1974), pag. 10.

Margite “il quale era ridicolo e deleggiatore delle cose cattive, fu tolta la commedia”⁸² e dall’Iliade e dall’Odissea “che sono gravi e laudatrici delle opere grandi e dei gloriosi fatti, fu dai posteriori tolta la tragedia”⁸³. Nelle arti figurative un’imitazione dei migliori è stata fatta da Leonardo da Vinci, quella dei peggiori da Mantegna mentre Tiziano “gli fa simili [...] nelle canzoni e nei sonetti il Burchiello e ‘l Berna imitò i peggiori, e Dante e Petrarca i migliori”⁸⁴. Da tale bipartizione scaturisce la sottintesa coincidenza della poesia burlesca con la *vituperatio*; se da una parte è vero che le composizioni di Burchiello e di Berni si occupano di soggetti bassi con “parole ridicole et obbrobriose”, è altresì vero che esse sono strutturate come lodi, vale a dire come elenco di qualità positive. Che il fine di tale ‘lista’ sia ironico e che quindi non si tratti di una lode ma di un biasimo è fin troppo chiaro, tuttavia mi sembra interessante porre l’accento sul fatto che Trissino tenti di giustificare e di introdurre la categoria del burlesco all’interno del discorso encomiastico. In altre parole, Trissino tenta di giustificare una prassi lirica molto diffusa ma che prima di lui non aveva trovato alcun fondamento teorico.

3.2. 'Lodabilità' retoricamente dimostrabile: Segni, Cavalcanti, Speroni.

Sino al ritrovamento e alla traduzione delle opere aristoteliche i trattati in lingua latina hanno avuto un ruolo dominante nella teorizzazione della lode. La situazione comincia a cambiare intorno alla metà del Cinquecento⁸⁵ con la

⁸² Trissino (1974), pag. 10.

⁸³ Trissino (1974), pag. 10.

⁸⁴ Trissino (1974), pag. 11.

⁸⁵ In questo clima si distinguono le figure di Francesco Patritio (1529-1597) e Jacopo Mazzoni (1548-1598); il primo, anticipando gli sviluppi futuri della poetica barocca, “valorizza il fantastico, esalta il furore creativo del poeta” (Snyder (2005), pag. 31), ma non del retore la cui disciplina si occupa del genere giudiziale e deliberativo escludendo il dimostrativo, al quale non è legato il bene pubblico. Il suo dialogo *Della retorica* parte dall’affermazione che la totalità dei temi è il campo d’azione del retore; con una serie di entimemi, tuttavia, si dimostra che l’arte oratoria deve avere per scopo il bene pubblico e pertanto restano a lei escluse branche del sapere come l’astrologia, l’astronomia, i sentimenti degli uomini e delle divinità, la biologia e la medicina, nonché il *genus demonstrativum*,

Retorica et poetica d'Aristotele tradotta dal greco in lingua volgare di B. Segni, che, come si evince dal titolo, si presenta come una sintesi e traduzione delle teorie aristoteliche. Tale opera è interessante non solo per i termini scelti nell'atto del tradurre, ma anche perché dall'amalgama delle due opere ne nasce una terza che tenta di fornire spiegazioni a quei punti che il 'sottinteso' aristotelico aveva lasciato nella nebbia. Al primo aspetto si lega la traduzione dei lemmi aristotelici *καλὸν* e *ἀσχηρόν* resi in volgare con "onesto" e "disonesto", fatto che evidenzia come alla componente estetica sia aggiunta anche quella etica. Avendo la lode per scopo l'onesto e il disonesto, è necessariamente legata ad un atto di miglioramento del pubblico. Una differenza rispetto agli originali si rinviene invece nell'aggiunta della piacevolezza e della forza (p.31r) all'aristotelica giustizia, temperanza, coraggio, magnificenza, magnanimità, liberalità, assennatezza e sapienza, fatto che rispecchia il clima cortigiano rinvenibile già nel trattato di Castiglione.

Legata al tentativo di dissoluzione della 'nebbia aristotelica' intorno alla scelta del soggetto sembra la proposta di "propositioni del possibile, et dello impossibile, dello essere stato, o non stato" (p. 15r) a tema della lode. Segni afferma che un encomio non può avere come soggetto l'impossibile ma deve necessariamente parlare del vero o del verisimile così come le argomentazioni atte alla dimostrazione della lodabilità devono essere vere o verisimili. Segni pare ammettere ogni tipo di soggetto all'interno della lode e pone l'accento non sulle peculiarità del soggetto, quanto piuttosto sul rinvenimento e sulla strutturazione degli argomenti scelti per la dimostrazione dell'essere lodevole del

riservato al sofista, come già asserito da Cicerone nel suo *De oratore*. Il poeta è quindi una sorta di demiurgo che crea dal nulla un'arte che incanta e diletta il lettore senza perseguire il fine dell'insegnamento morale e filosofico. (Cfr. Patritio (1562)). Mazzoni concepisce l'arte come "imitazione fantastica", cioè imitazione di immagini create dal "capriccio dell'immaginazione", in contrapposizione all'imitazione icastica che crea immagini di cose che esistono già nel mondo e dominio quindi del discorso scientifico. Il discorso encomiastico può trovare spazio solo all'interno dell'arte e quindi può mentire e travisare la realtà (Cfr. Mazzoni (1587)).

soggetto.⁸⁶ I vocaboli utilizzati all'interno della lode, in linea con Aristotele, non devono descrivere la fattualità delle caratteristiche, ma tendere a dimostrare che il lodato possiede una qualche virtù di quelle elencate nel paradigma del 'lodevole' prediligendo liberale a prodigo, magnifico a superbo etc.. Inoltre, le argomentazioni devono 'mentire' e presentare le azioni fortuite come portate a termine dall'elezione del lodato⁸⁷. Ad ulteriore messa in evidenza della libertà lasciata all'oratore di poter scegliere un qualsivoglia soggetto

dove accade, che tu non abbondi di luoghi da lodare per via di colui che tu lodi, fa la comparatione con gli altri [...] ma è bisogna far la comparatione con huomini illustri, perché tal modo è amplificativo, et bello, se costui è de' virtuosi migliore⁸⁸.

La rielaborazione dei testi aristotelici ha come ulteriore conseguenza l'interesse per il momento pragmatico legato alla composizione dell'encomio, elemento questo al quale B. Cavalcanti dedica particolare attenzione all'interno della sua *Retrica*. La definizione e la tripartizione dei generi retorici in base al tipo di ascoltatore – d'impronta decisamente aristotelica – prevede che al genere dimostrativo sia associato il pubblico “di qualche parlamento fatto più à pompa, che ad altro, benchè e' paia ch'egli abbia a far giudicio della facultà et del valore

⁸⁶ Il momento della dimostrazione è ulteriormente ribadito nel seguente passo: “mentre che noi faremo questo [il lodare], ci interverrà di dimostrare, anchor quelle cose, onde gli uomini possino esser tenuti di questa o di quell'altra qualità, secondo che egli haranno il costume. Et questo, che io dico, è il secondo modo d'acquistarsi fede perché noi potremo per il mezzo delle cose dette, et noi stessi, et altrui far degni di fede se noi vi dimostreremo la virtù. Ma perché egli accade, che si può lodar molte volte, et con diligenza, et senza diligenza non pure un huomo, o uno Dio, ma uno hanimal brutto, et le cose anchora insensate, pero nel medesimo modo detto di sopra in queste materie si debbe usare le propositioni.” Segni (1551), pag. 31r.

⁸⁷ “[...] è da sforzarsi di dimostrare che, colui, che tu lodi, habbia operato con elettione. Per coseguir questo è utile dimostrare, che egli habbia quella cosa fatta più volte. Per questo debbi metter le cose fatte a caso, et dalla fortuna per cose fatte dalla elettione, perché raccontandosi molti fatti, et simili, tal cosa darà segno et di virtù, et d'elettione. La lode è un parlare, che dimostra grandezza di virtù. Bisogna adunche nel lodare raccontare i fatti come virtuosi, perche la lode nasce dalle opere. Et nel voler provare, che ella stia così, debbi raccontare i beni, che si chiamano circulari, come è la nobiltà, et la disciplina, perche gli è ragionevole, che di buoni ne naschino buoni, et che chi è bene avvezzo riesca di quella maniera. Però loderemo noi chi hà operato bene, perche l'opere sono inditii dello habito, concisia che anchora si potrebbe lodare chi non havesse operato, quando e' si credesse, che e' fusse tale, come noi diremmo.” Segni (1551), pag. 34r.

⁸⁸ Segni (1551), pag. 35r.

dell'Oratore”⁸⁹. La messa in mostra delle proprie facoltà oratorie non è tuttavia l'unico momento pragmatico legato alla lode, perché essa deve essere composta “o per mostrare lo ingegno, o per esercitarsi, o per diletto, o per altra cagione”⁹⁰.

In altre parole, lo scopo del genere dimostrativo nella teoria cavalcantiana ricopre tutti i momenti pragmatici rinvenibili nella prassi encomiastica *ab antiquo*; il voler mostrare l'ingegno e l'esercitarsi sono prerogative gorgiane e dei *Progymnasmata* ermogeniani, il momento del diletto riguarda l'attività del poeta *per definitionem*, “altra cagione” riguarda le lodi composte sotto commissione o per mecenatismo. Nel libro secondo della *Retorica*, in cui Cavalcanti si occupa dettagliatamente del genere dimostrativo, si ammette l'essenza fittizia dell'occasione dalla quale scaturisce la lode a dimostrazione del passaggio da un tipo di orazione in cui gli eventi esterni ne impongono la stesura – la vittoria dei giochi olimpici nelle composizioni pindariche, per esempio – a una lode rinascimentale in cui la situazione della comunicazione esterna e interna è fittizia e deve essere ricostruita nel testo.

Al dimostrativo appartengono anche

il ringraziare, et il rallegrarsi con altri, et oltra a ciò le descrizioni, et se altra materia si trova, la quale quasi narrativamente, et con amplificatione convenevole si tratti, perche (universalmente parlando) tutto quel che per questa via si dimostra, ha col genere Dimostrativo convenienza tale, quale puo ciascuno per se stesso conoscere.⁹¹

Questa nuova classificazione è fondamentale perché giustifica teoricamente molti dei testi lirici che verranno composti dal Rinascimento in poi e che sino a quel momento non avevano trovato un fondamento teorico.

Oltre alle lodi classiche degli dèi, dei sovrani e dei nobili, Cavalcanti elenca anche alcuni *loci* atti alla lode di animali, città, piante, fanciulli, giovani, uomini

⁸⁹ Cavalcanti (1559), pag. 13.

⁹⁰ Cavalcanti (1559), pag. 44.

⁹¹ Cavalcanti (1559), pag. 17.

maturi o vecchi, cittadini, soldati, capitani, filosofi e donne⁹², sottolineando nuovamente la libertà nella scelta del soggetto. Il momento nodale per la lode è il ritrovamento di virtù immanenti o transitorie che appartengono al soggetto scelto; a questo proposito Cavalcanti amplia l'elenco delle virtù aristoteliche inserendo attributi che rispecchiano l'ideale del perfetto cortigiano rinascimentale e l'etica cristiana. Oltre alla giustizia, forza, temperanza, liberalità, magnificenza e magnanimità aristoteliche trovano spazio nella teoria di Cavalcanti anche la religione, la carità verso la patria, l'amore, la mansuetudine, la gratitudine, la pietà, la fedeltà, la pazienza, la costanza, la modestia, l'essere verace, sincero, umano, piacevole, amichevole e benigno, la sapienza, l'arte del governare la guerra, l'acutezza, la prontezza d'ingegno, la memoria e l'essere virile.⁹³ Interessante è anche l'attenzione per la lode degli animali⁹⁴, delle piante⁹⁵, delle città⁹⁶ con la relativa costruzione degli attributi lodevoli.

⁹² Cfr. Cavalcanti (1559), pp.483-484.

⁹³ Cfr. Cavalcanti (1559), pp. 44-46.

⁹⁴ “[...] tra i corporali l’havere bello, o fiero sapetto, et il corpo ben proportionato; esser gagliardi, destri, veloci; havere qualche sentimento eccellente; come di vedere, d’udire, d’odorare [...] tra i beni dell’animo la forza, et la magnanimità: come nel Leone, l’apprendere facilmente, l’essere ubbidiente, paziente delle fatiche, ardito ne i pericoli, fedele, delle quali conditioni alcune al Cavallo, et all’Elefante convengono: providenza come nella Formica: arte et quasi prudenza, come nella Pecchia [...] aranno anche luogo de i beni estrinseci, la loro nobiltà per cagione della razza, o d’altro, gli ornamenti, i servi, che gli governano, le conditioni honorate de i loro possessori, il paese, nel quale essi nascono, e habitano; l’honore, et il pregio, et la fama acquisita per qualche loro fatto, per qualche eccellenza dimostrata.” Cavalcanti (1559), pag. 46.

⁹⁵ “Non mancano ancora alle piante le lodi loro, perche elle sono nobilitate da gli inventori, et da queglii, à cui elle sono dedicate: come l’uliva da Pallade, la vite da Bacco, le biade da Cerere, il lauro da Apolline, et simili: dal paese, che le produce per essere sano, dilettevole, fertile, et nobile per altre conditioni, [...] la bellezza, si nel tronco, et ne i rami, si nelle frondi, ne i fiori, ne i frutti, l’altezza, la larghezza, et tutta la forma, il piacere che si trahe di quella pianta, et dell’ombra, et del colore, et dell’odore, o altro: la quantità del frutto, che ella produce, laqual se è grande, si loderà l’abbondanza; se piccola, la rarità [...] Daracci ancora materia da lodarla [...] di che ella è segno: come l’uliva essere segno di pace, il lauro essere insegna di Poeti, et anticamente d’Imperadori, et simili cose.” Cavalcanti (1559), pag 47.

⁹⁶ “[...] la lode d’una Città; perche ella ha in se materia da essere lodata, si dalla parte dell’edificio, et di tutto ciò che à quello appartiene come cosa artificiosa; si dalla parte de gli huomini, et del governo. Dà lode dunque alla Città il fondatore, et l’ordinatore di quella: nel quale si debono considerare le conditioni, che si lodano nelle persone, et specialmente la nobiltà, la possanza, le virtù, l’attioni, et tra quelle la prudenza per haver fondato la Città, in tal luogo, in tal tempo, et in tal modo, et dar tali leggi, et ordini, ma se il fondatore fusse incerto, essendo però certa l’antichità della Città, ricorreremo alle virtù di queglii, iquali l’hanno mantenuta, et accresciuta: et se e’ fusse ignobile, et infame, lo nobiliteremo per essere stato autore di si bella opera, et per altre sue qualità, toccandolo leggermente, scusando, et ricoprendo la parte, che ci disfavorisce. [...] Il sito ancora ci dà gran materia di lode, et circa quello si puo considerare sotto, che natura d’aere ella è posta, freddo, o caldo, secco, o humido,

L'ampliamento della gamma di attributi lodevoli favorisce l'oratore nel reperimento di almeno una qualità fattuale – se transitoria poco importa – da attribuire al proprio soggetto, permettendogli in tal modo di predicare la verità.

La posizione di Cavalcanti può essere riassunta con l'atteggiamento del retore, che, conscio delle qualità lodevoli o biasimevoli, presenta il proprio soggetto come fattualmente encomiabile – o biasimevole –, scusandosi se esso non si trovasse a far parte di un *endoxon*⁹⁷. La mancanza del momento della messa in dubbio della fattualità dell'accaduto⁹⁸ è giustificata dalla descrizione del soggetto e delle sue azioni come fattuali, anche se esse non sono state portate a termine da lui stesso⁹⁹ - in questo caso tuttavia l'oratore si deve servire di un proemio a cui viene attribuita la funzione di scusare la scelta del soggetto.

Concludendo, Cavalcanti ammette la lode di un soggetto che non sia un *endoxon*, la cui scelta deve essere necessariamente giustificata in un discorso preliminare perché, all'interno dell'encomio vero e proprio, tale soggetto sarà presentato come fattualmente lodevole.

et d'altre estreme qualità, perche da diverse condizioni d'aere si potranno trarre diverse lodi: come sotto il freddo nascere huomini robusti, et animosi; come nella Germania, et altrove; et sotto il caldo, et il secco ingegnosi, come nella Spagna, et altri paesi” Cavalcanti (1559), pag. 47.

⁹⁷ “[...] ma, dove il soggetto fusse tale, che porgesse meraviglia, et si rapresentasse nuovo, et fuori dell'opinion de gli huomini, basso, volgare, trito, odioso o d'altra simile qualità, sarebbe necessario rimuovere quello, che ci offendesse, iscusando, rivoltando, compensando quelle condizioni, et promettendo di dir cose, che saranno volentieri udite, et approvate; come grandi, rare, utili, vere: et simili cose, le quali anche ci serviranno à procacciarci attenzione. [...] et piu facilmente saranno ricevute le lodi di quelle cose, che dall'auditore sono approvate, et pregiate, quasi parendogli d'essere lui stesso lodato: et perciò si debbe considerare quali siano i costumi, et l'opinion de gli auditori, et oltra ciò c'ingegneremo di fare apparire honeste, et virtuose le cose, che eſi honorano, et appregiano”. Cavalcanti (1559), pag. 397, 484.

⁹⁸ “Et conciosia, che non si provando per lo piu in questo genere cose dubbie, ma pigliandosi cose certe, o che come certe si pongono, e' paia, che la confirmatione, et la confutatione non habbia luogo in quello; si puo dire niente dimeno, che essendo il trattato di queste cose quasi tutto un'amplificatione, maſimamente non essendo altro l'amplificatione che argomentatione à dimostrare la grandezza della cosa, et cosi la diminutione e argomentatione a da mostrare la piccolezza, questa è la sua confirmatione.” Cavalcanti (1559), pag 475.

⁹⁹ In linea con quanto già asserito da Segni, Cavalcanti esplica l'importanza di ricorrere alla lode di parenti, di amici o delle circostanze intorno al soggetto nel caso in cui questo di per sé non fornisca materiale bastante per la stesura di una lode. Cfr. Cavalcanti (1559), pag 486.

Se l'apertura a nuovi soggetti teorizzata da Cavalcanti sembra andare in direzione barocca, ancora più marcatamente il trattato di Sperone Speroni (1542), in forma di dialogo tra un sostenitore della superiorità del genere dimostrativo e un avversario di tale tesi, sembra gettare le basi e giustificare il forte uso di tale genere all'interno del discorso lirico in epoca barocca. Per bocca dello scrittore veneziano Brocardo, Sperone Speroni afferma, che il dimostrativo è superiore agli altri due generi che si servono della dimostrazione ma non viceversa. Inoltre, il dimostrativo ha per soggetto la virtù, per fine l'onestà, per scopo il dilettere che spinge il lettore ad operare il bene.¹⁰⁰

Per corroborare la sua tesi Speroni presenta un breve riassunto della storia del genere dimostrativo cominciando dalle lodi ateniesi tessute per quei cittadini che si sono distinti nei combattimenti e nell'amor patrio. Tali lodi avevano lo scopo di inorgoglire le madri dei lodati e di spingere i parenti più stretti all'emulazione dei loro congiunti.

Dopo una particolareggiata discussione intorno alla questione se sia da preferirsi il verso toscano o quello latino, Speroni si concentra nuovamente sulla distinzione tra i tre generi della retorica in base al tipo di mittente; al dimostrativo è attribuito l'oratore e agli altri due generi il retore. Questa distinzione è giustificata dallo scopo del genere deliberativo e di quello giudiziale che intendono insegnare, mentre l'oratore vuole solo divertire. Ma poiché – già secondo Aristotele – la mente impara attraverso il diletto, ne consegue che il genere dimostrativo riesce a insegnare al pubblico le regole comportamentali divertendolo. Il volgo è troppo basso per comprendere le scienze, ma poiché è comunque desideroso di imparare, potrà venire a conoscenza della virtù e dell'onestà grazie alla lode. Fondamentale a questo proposito risulta la sola lode delle qualità positive, altrimenti il popolo imparerà

¹⁰⁰ “[...] la causa dimostrativa è la più orrevole, la più perfetta, la più difficile e finalmente la più oratoria che niuna dell'altre due. [...] non posso altro che credere la causa dimostrativa sia infra tutte la principale; il cui fine è onestà, la cui materia è virtù e il cui officio è il diletter l'intelletto e di ben fare ammonirlo.” Sperone Speroni (1978), pp. 655, 656.

le norme comportamentali sbagliate. Inoltre, l'oratore si dovrà servire di uno stile medio altrimenti non sarà compreso.¹⁰¹

Acutizzando la posizione aristotelica che voleva una particolare attenzione alle qualità lodate nel soggetto che dovevano concordare con il senso comune e la sensibilità del pubblico, Speroni teorizza l'impossibilità di creare paradigmi attemporali, che valgano per ogni periodo e per ogni soggetto scelto.¹⁰² Postulando che l'oratore possa scegliere il proprio soggetto e i suoi predicati in base al bisogno didattico che la lode deve assolvere, si teorizza una forte libertà da parte dell'oratore, purché dimostri che il soggetto appartiene alla categoria dell'*endoxon*.

Concludendo, il tratto di Speroni è fondamentale nella diacronia della teorizzazione della lode per due motivi: da una parte perché teorizza la superiorità del genere dimostrativo sugli altri due, fatto che verrà estremizzato nella lirica barocca con la marcata presenza di lodi a discapito di altri discorsi. Dall'altra parte, perché teorizza la libertà di scegliere un qualsivoglia soggetto purché lo si renda *endoxale*, e quindi utilizzabile come modello comportamentale per il popolo.

4. Teorie encomiastiche barocche.

Come delineato nei paragrafi precedenti, il soggetto della lode, da un punto di vista diacronico, si sposta dalla categoria degli *endoxa* agli *adoxo* e *amphidoxa*. La prassi barocca, precedente alla teorizzazione della propria poetica, mostra come questa tendenza si acuisca nei primi cinquant'anni del '600, in cui la scelta di *paradoxa* risulta quantitativamente superiore rispetto alle

¹⁰¹ Cfr. Speroni (1978), pag. 670.

¹⁰² Cfr. Speroni (1978), pag. 678.

altre categorie.

I maggiori trattatisti – non solo italiani, ma anche europei – si occupano principalmente dei mezzi per ottenere un 'buon risultato' retorico, piuttosto che sulla teorizzazione dei generi. Così, Tesauro nel suo *Cannocchiale aristotelico* (1654) si occupa in buona parte dei *tropi*, Peregrini (*Delle acutezze* 1639, *I fonti dell'ingegno ridotti ad arte* 1650) dell'argutezza alla stregua di Jacob Masen in ambito tedesco (*Ars nova argutiarum*, 1649) e di Baltasar Gracià (*Agudeza y arte de ingenio*, 1642) in area spagnola, così come in campo francese Claude-François Ménéstrier si occupa degli emblemi (*L'Art des Emblemes*, Lyon 1662), e, nuovamente in area tedesca, Boschius della simbologia in pittura (*Simbolographia sive de arte symbolica sermones septem*, Augsburg 1702) – solo per citare gli esempi più significativi all'interno del panorama retorico europeo¹⁰³.

L'attenzione per il risultato pragmatico è giustificabile con l'appartenenza dei sopracitati alla Compagnia di Gesù e alla luce della crisi in cui la Chiesa è caduta dopo il Concilio di Trento, crisi per la quale i predicatori sentono maggiormente il peso della loro missione di evangelizzazione o ri-evangelizzazione. Nelle scuole dei gesuiti si assiste ad un allontanamento dai precetti del canonico cicerone per dare spazio alla “parola arguta” e a quegli oratori contemporanei che, attraverso la loro prassi metaforica, riescono a tenere sveglio l'interesse della massa portando a termine l'opera demagogica a cui i gesuiti si sentono obbligati. Tale slittamento d'interesse porta alla fioritura dell'*ars predicandi*, che, in concreto, porta alla creazione di veri e propri manuali di “retorica ecclesiastica” che elencano i “concetti predicabili”, che coincidono, grossolanamente, con la metafora dominante durante l'intero svolgimento della

¹⁰³ Pubblicato solo nel Settecento è il trattato del polacco Maciej Kazimierz Sarbiewski, *De acuto e arguto*, (scritto intorno al 1626) che va ricordato, non per la sua influenza sugli altri pensatori barocchi, quanto piuttosto perché completa con un ulteriore tassello il puzzle culturale dell'epoca.

predica¹⁰⁴.

Il Barocco – come del resto ogni epoca – non è omogeneo al suo interno, per cui si trovano a coesistere teorie che esaltano l’uso dei concetti e insegnamenti che le condannano come nel caso di Ansaldo Cebà¹⁰⁵. Il loro comun denominatore rimane tuttavia l’interesse per il risultato pratico che l’orazione ha sul lettore.

4.1. Barocco ‘rinascimentale’: Cebà, *Il Doria overo della oratione panegirica*.

Publicato nel 1621 a Genova, quindi postumo alla produzione lirica dei primi autori barocchi, *Il Doria overo della oratione panegirica* di Cebà presenta contenuti rinascimentali così come classico-rinascimentale è la scelta del dialogo per la stesura di un trattato, la cui analisi sarà fruttuosa per la ricostruzione di un quadro generale in cui i personaggi definiti “moderati”¹⁰⁶ rappresentano un tassello intermedio nello iato tra Rinascimento e Barocco.

Il dialogo tra Francesco e Girolamo avviene sullo sfondo di un chiostro, all’interno del quale i due intellettuali cercano rifugio contro il “Baccano” che imperversa nelle strade genovesi a causa dell’incoronazione del nuovo Doge¹⁰⁷. Tale causa esterna dà adito alla discussione intorno alla materia e alla struttura che un panegirico in generale deve presentare, e, nello specifico, intorno al panegirico che si terrà in occasione dell’incoronazione del Doria. Il “dicitore

¹⁰⁴ Cfr. Zanardi (1982), pp. 20-47.

¹⁰⁵ Ansaldo Cebà non appartiene all’ordine dei gesuiti anche se la sua formazione culturale è avvenuta presso la scuola gesuita di Genova.

¹⁰⁶ Per l’appartenenza del Cebà al gruppo dei barocchi moderati nella pratica lirica cfr. Corradini (1994), pp. 132-148.

¹⁰⁷ Si noti – anche se solo per inciso – come lo sfondo della situazione comunicativa abbia una doppia funzione; da una parte ricalca il modello dei dialoghi umanistico-rinascimentali; dall’altra, essa fornisce una situazione concreta – anche se fittizia – come voluto dai trattati classici in cui alla base di una lode c’è sempre un pretesto concreto.

panegirico” è colui il quale parla “ad una nazione da diverse parti insieme raccolta [...] per la celebratione di feste o di giuochi o per la coronatione del Doge, o per quella dell’aniversario dell’Unione”¹⁰⁸. Da questa definizione si evince l’impronta classica del panegirico, visto come discorso da tenersi in pubblico, la cui peculiarità principale si rinviene nel “ragionare persuasivamente”¹⁰⁹, attributo che dimostra la tendenza diacronica della sostituzione della descrizione con l’argomentazione. In altre parole, il pubblico non riveste più un ruolo passivo come nella definizione aristotelica, ma è pronto a cambiare la propria opinione – o deve esserlo – secondo gli argomenti apportati dall’oratore.

Il panegirico ha pertanto uno scopo etico e non estetico, perché lodare Andrea Doria, che ha restituito la libertà alla Repubblica genovese, deve servire da stimolo alla comunità per il mantenimento di tale stato di cose. La lode altro non è che l’imitazione delle grandi virtù, per questo l’oratore deve conoscere approfonditamente le qualità del lodato per porle, mediante argomentazioni appropriate, in una luce positiva¹¹⁰.

D’impronta piuttosto platonica è il fine della lode che risiede nel bene dello Stato, per cui tutte le qualità lodate devono tendere a dimostrare come la persona in questione sia degna di esserne a capo: la bellezza della persona, ad esempio, dovrà essere annoverata all’interno del panegirico solo se attraverso essa sono scaturiti miglioramenti per la repubblica; la forza e l’ingegno dovranno essere lodati solo nel caso in cui il soggetto li usi per il mantenimento dello Stato, etc.. La scelta del soggetto ricadrà quindi solo sulle persone *endoxali* – o ritenute tali dal pubblico – che le circostanze esterne imporranno all’attenzione dell’oratore.

In un ulteriore passo degno di nota e di riflessione per la ricostruzione del

¹⁰⁸ Cebà (1621), pag. 3.

¹⁰⁹ Cebà (1621), pag. 4.

¹¹⁰ Cfr. Cebà (1621), pag 9.

clima generale che aleggia intorno alla diatriba sulla scelta delle parole all'interno di un panegirico, si legge:

Che le parole proprie sieno più di quelle, che compaiono in bocca della nobiltà, che della plebe; e le traslate si prendano da cose degne, e non molto lontane: Onde, per cagion d'esempio, più tosto, riconciliare, che rappasumare, fare il viso dell'armi, che torcere il grifo [...] [alla domanda sulla quantità delle parole traslate Girolamo risponde] Se voi intendete di quelle, che son fatte dall'usanza, e che corrono quasi come proprie, non è necessario costituir loro termine alcuno; ma, se parlate dell'altre, che forma di suo capo il Dicitore medesimo, non conviene, ch'egli ne faccia gran dovizia; perch'oltre che potrebbe incorrere nel vizio dell'enigma, o nella elocuzione de' ditirambi, verrebbe anche a far cibo di quel, che vuole essere condimento; la qual cosa mi par tanto da riprendere nell'eccesso delle metafore, quanto, con l'esempio d'Alcidamante, la condanna Aristotele nella sovrabbondanza degli epitheti. [...] Il nostro Oratore [...] nel formar delle sue metafore, havrà eziandio riguardo a dar loro quella energia, che dice Aristotele, e se si varrà delle traslazioni quand'esse esprimono meglio che i proprii, come dell'horridire della battaglia dà l'esempio Demetrio, esserciterà anche senza dubbio molto meglio questo mestiero; e, se talvolta userà in luogo delle metafore qualche similitudine, non farà pregiudicio al carattere della magnificenza.¹¹¹

Cebà predica l'utilizzo di un vocabolario alto in relazione ad un soggetto alto e predilige la scelta di parole non traslate per la descrizione della persona, mettendo in mostra una particolare attenzione alla verità che non deve essere trasfigurata dall'uso di parole non consone e troppo "lontane" da ciò che si vuole designare. Quest'atteggiamento di denuncia nei confronti della metafora è spiegabile con lo scopo etico attribuito alla lode, il cui soggetto deve fungere da *exemplum*. Inoltre, la metafora è condannata anche per il fatto che la lode deve essere compresa da tutti e l'uso della metafora – in particolare quella barocca – ne rende difficile la comprensione.

Un punto di apparente contatto tra il Cebà e le teorie barocche è dato dalla marcata insistenza sul termine "magnificenza" e "meraviglia". Mentre Cebà

¹¹¹ Cebà (1621), pp. 58-60

interpreta il concetto di meraviglioso nel senso latino di *admiratio*, vale a dire di ammirazione per il lodato, gli altri teorici barocchi lo interpretano nel senso di stupore che deve essere risvegliato nel pubblico. Questa diversa interpretazione avrà ripercussioni sulla prassi, giustificando la classificazione degli autori barocchi in “Barocchi” o “Marinisti” e “moderati”, come vedremo.

4.2. Ingegno, argutezza, acutezza: la base poetologica del Barocco.

Nei trattati di Peregrini, Sforza Pallavicino e Meninni la lode non trova una teorizzazione retorica ma può essere scorta tra le righe come il genere per eccellenza – alla stregua di Speroni – in cui si manifestano le acutezze, perché, per definizione, nel genere dimostrativo si mette in mostra l’ingegno del poeta, il quale, a sua volta, eccelle grazie alle acutezze. In base a questa teorizzazione si giustifica anche l’invadenza del genere dimostrativo all’interno di tutti gli altri generi.

Con argutezza o acutezza Peregrini designa una qualità del parlare che appartiene al genere del bello e del dilettevole:

L’acutezza non consiste in un ragionamento, ma in un detto, il quale può sì bene aver molte parti, ma con tutto ciò, almeno virtualmente, sarà sempre uno. [...] simil detto sarà necessariamente nel genere del bello e del dilettevole [...] Finalmente, che l’acutezza non si regge dalla qualità della materia o dell’obbietto significato, ma da quella dell’artificio e forma del favellare.¹¹²

In particolare, Peregrini vede nell’acutezza il “legamento tra parole e parole, tra cose e parole, tra cose e cose”¹¹³; detto per inciso, l’acutezza si manifesta attraverso la metafora, la prosonomasia, l’antiteto, l’entimema etc.¹¹⁴ le quali

¹¹² Peregrini (1960), pag. 114.

¹¹³ Peregrini (1960), pag. 118.

¹¹⁴ Peregrini individua sette fonti delle acutezze: „incredibile o inopinato, ingannevole, concreto,

figure non hanno per oggetto il vero ma il bello. L'acutezza deve essere ammirata e quindi prende spunto più dall'apparenza che dalla realtà, e, essendo un legamento tra entità, deve sottostare alla logica plausibile delle apparenze più che alla descrizione mimetica della realtà.¹¹⁵ Poiché l'animo del recipiente ammira in particolar modo i detti nuovi, al momento dell'acutezza deve essere legato al momento della novità del legamento. Peregrini, con la sua moderata polemica anti-barocca, critica tuttavia l'uso eccessivo dell'acutezza perché "farsi conoscere studioso d'acutezze per dar con l'ingegno meraviglia di sé, è cosa da riporsi facilmente tra quelle che «stulte dicta aut facta» nomina Quintiliano"¹¹⁶. Egli ammette l'uso delle arguzie all'interno del genere dimostrativo nel caso in cui la materia della lode sia "leggera" ma non "dove si lodi il merito con fine di partorire fama e gloria al meritevole, e insieme per accender gli altri a virtuosamente operare"¹¹⁷. Ecco che la scelta del soggetto e l'uso delle acutezze si trovano ad essere legate inscindibilmente al momento pragmatico della stesura e della ricezione della lode.

L'encomio trova un posto marginale anche nel *Del bene*, in cui Sforza Pallavicino rivendica il piacere come valore intellettuale e spirituale, individuando nella lode una possibile fonte di diletto: tuttavia poiché l'encomio procura piacere nel lodato ma invidia nei presenti, che pensano o che il lodante voglia ottenere piaceri dal lodato o che il lodato si ritenga migliore di loro, è bene usare questo genere con parsimonia¹¹⁸. L'effetto di miglioramento nell'ascoltare una lode, alla maniera platonica, si ottiene solo tramite la lode di persone lontane nel tempo alla stregua del fuoco che, se visto da lontano riluce, ma da vicino brucia; lodare gli antichi è quindi da preferirsi alla lode dei moderni o dei presenti. La trattazione della lode – non definita retoricamente – diventa un

imitazione, entimematico, sottointeso e derisivo" Peregrini (1960), pp. 131-135. Inoltre cfr. Frare (1992), pp.16-20.

¹¹⁵ Cfr. Snyder (2005), pp. 42-51.

¹¹⁶ Peregrini (1960), pag.142.

¹¹⁷ Peregrini (1960), pag. 150.

¹¹⁸ Cfr. Peregrini (1960), pag. 144.

momento di critica nei confronti dei contemporanei, invidiosi gli uni degli altri e pronti ad accettare il valore solo degli antichi.

D'importanza nodale per comprendere la poetica della meraviglia e i principi alla base della scelta del soggetto in ambito barocco – ma di scarso valore per la teorizzazione della lode – è il *Trattato dello stile e del dialogo* in cui Pallavicino giustifica la scelta di temi paradossali all'interno di opere letterarie, perché essi forniscono una più ampia gamma di possibilità per raggiungere la meraviglia. Essa, definita la “principal dilettazione dell'intelletto”¹¹⁹, si ottiene dalla conoscenza di ciò che prima era ignoto o dal ribaltamento di una credenza ritenuta valida sino a quel momento. Ecco che dimostrare come una zanzara sia utile alla società, ribaltando quindi la credenza che essa sia fastidiosa, provoca meraviglia e piacere intellettuale nel lettore. Il momento della novità è basilare nel processo di creazione della meraviglia e collegato in modo inscindibile alla scelta del soggetto e al problema del tipo di verità predicabile; se qualsiasi *sujet* può essere encomiato, è quasi inevitabile che tra essi siano presenti soggetti che fanno parte del brutto. Tale problematica in realtà non sussiste perché se l'uomo prova maggior piacere nel conoscere cose vere sarà pronto per l'introduzione del brutto in letteratura. Tale posizione è chiarita sulla base del verso petrarchesco riferito a Mario “né più bevve del fiume acqua che sangue”¹²⁰ che reca “dilettazione” per la sua novità nonostante sia collegato al brutto e allo schifo che deriva dall'osservazione dell'uomo che beve acqua contaminata dal sangue.¹²¹

La verità predicata, inoltre, può essere presentata in modo tale da far sembrare un evento quotidiano una cosa meravigliosa, ingannando quindi il lettore che percepisce l'ordinario come straordinario. Tale possibilità è lasciata

¹¹⁹ Pallavicino (1994), pag. 197.

¹²⁰ Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, CXXVIII, 48.

¹²¹ Il passaggio dal „bello“ alla „bella bruttezza“ comincia già nel Cinquecento con i trattati di Trissino (1549), Giraldi Cinzio (1557), Paternio (1560), quando all'arte non è più vietata alcuna materia purchè diletta e purchè sia verisimile. A questo proposito si veda Ossola (1972), pp. 324-329.

però solo agli scrittori il cui fine è dilettere e vietata ai filosofi che anelano all'insegnamento.¹²² Da evitare perché “poco fertile di meraviglia” e perché richiede poco ingegno, è la predicazione del falso, tranne nel caso in cui essa sia associata a paralogismi talmente concettosi da apparire veri.¹²³

Per ottenere la meraviglia il poeta si deve servire della brevità delle parole perché un discorso lungo prepara lentamente il lettore al concetto che egli vuole esprimere facendo venir meno il momento della sorpresa e della novità, teorizzato attraverso una sintesi delle teorie tesauriane postulate dieci anni prima nel *Cannocchiale aristotelico*.

4.2.1. Metafora tradizionale vs strategie barocche: *Il Cannocchiale aristotelico* di Tesauro.

Il *Cannocchiale aristotelico*¹²⁴ – come già accennato – è volto alla discussione, definizione e applicazione delle acutezze ad ogni ambito della retorica analizzata a sua volta in funzione di tali categorie. Il mastodontico lavoro del gesuita si presenta come un testo caotico, in cui non esiste una definizione

¹²² Cfr. Pallavicino (1994), pag. 202.

¹²³ Cfr. Pallavicino (1994), pag. 203.

¹²⁴ Già il frontespizio del lavoro denota la volontà di Tesauro di mettere in rilievo l'acutezza grazie alla scelta della raffigurazione delle macchie solari, scoperte attraverso l'invenzione del cannocchiale da G. Galilei e da C. Scheiner nel 1612. Tale scoperta ha come conseguenza la messa in dubbio della perfezione del sole, così come era stato sino ad allora concepito, fatto che avrà ripercussioni su larga scala sulla messa in dubbio di tutti i dogmi sin allora esistenti. Molti critici, tra i quali spiccano Frare (1991, 1994, 2000) e Pozzi (1953) tendono a vedere nell'opera tesauriana una dicotomia tra il voler essere discepolo di Aristotele e il volersene distaccare, mostrando come l'opera a più livelli citi e contemporaneamente si allontani dagli insegnamenti dello Stagirita. A mio avviso, un altro argomento che parla a favore di tale dicotomia è rinvenibile già nel titolo; *Cannocchiale* infatti implicitamente rievoca alla mente la funzione di straniamento che un oggetto subisce se osservato attraverso tale strumento: l'oggetto osservato viene visto attraverso le lenti come se fosse vicino, pur rimanendo lontano. Se applichiamo questa metafora al trattato tesauriano otteniamo che il lavoro di Aristotele è vicino, pur rimanendo lontano, cioè è conosciuto (e quindi citato) ma sfocato e vago nella rielaborazione del torinese. Buck (1973) individua nel titolo un ossimoro che mette insieme “la più esaltante e significativa invenzione della scienza del XVII secolo” e quell'Aristotele “nel quale la moderna scienza vede il suo massimo antagonista” (pag. 19). Anche questo tipo d'interpretazione è, a mio avviso, plausibile, anche se lascia inesplorato il contenuto dell'opera tesauriana, scindendo così titolo e contenuto.

unica e chiara dei termini utilizzati, perché una nube semantica avvolge i lemmi determinando un insieme di definizioni che si completano, integrano e diventano comprensibili al recipiente solo a fine lettura.¹²⁵ In quest'amalgama è possibile rimettere insieme i tasselli per la ricostruzione del puzzle della lode, concepita – ma non definita – in base alle argutezze a lei degne¹²⁶:

Hor come i Titoli, così gli Problemi interi potresti tu maneggiare al modo Poetico, & Oratorio: ilqual Genere di Discorso, possiam veramente chiamar DIMOSTRATIVO, ò sia EPIDICTICO: ilquale abbraccia tutte quelle Orationi, lequali ancorche Diliberative, ò Giudiciali, si fanno per sola Pompa, versando tutti i tesori della facondia: talche l'Ascoltante (come sauamente auisa il nostro Autore) non sieda come Giudice nel foro: ne come Consiglier nel Consiglio: ma come Spettator della eloquenza, in vn Teatro. Et perche in queste Orationi pompose, vsauano i Greci di lodare alcuna persona Eccellente: perciò il Genere Dimostrativo, prese nome principalmente di Lodatiuo.¹²⁷

La lode è il genere principe per lo sviluppo e la messa in mostra dell'arguzia che è un “parlar figurato, ma non ogni parlar figurato è un'argutia. Quelle figure propriamente si chiamano argute, le quai consistono nella significazione ingegnosa.”¹²⁸ Più avanti si legge che “la gran madre di ogni argutezza” è la metafora¹²⁹, che a sua volta è un “divin parto dell'ingegno e gran madre d'ogni ‘ngegnoso concetto”¹³⁰. Più schematica è la definizione secondo la quale

¹²⁵ Snyder (2005) parla del *Cannocchiale* come di un testo metaletterario in cui Tesauro mette in pratica quella “scrittura ingegnosa” di cui il trattato tenta l'analisi; non esistendo una definizione univoca per i termini utilizzati si dimostra, infatti, la possibilità di designare uno stesso referente tramite concetti diversi, che è appunto la teoria della metafora che si rinviene nel trattato. Cfr. Snyder (2005), in particolare pp. 99-141.

¹²⁶ Nel capitolo X dedicato alla causa finale e al materiale dell'argutezza si legge: “Ogni Perfetta Argutezza, essendo un'*Oration Persuasiva*; necessariamente si riduce ad alcun de' tre Generi delle Cause, DIMOSTRATIVO; DELIBERATIOVO, & GIUDICIALE, come dicemmo. Onde chiunque ne compone alcuna; necessariamente indirizza la sua intentione à Lodar cose honorate, ò Biasimar le contrarie: Consigliar le utili: ò ritrar dalle inutili: Accusar l'ingiusto, od iscusarlo. Egli è però il vero, che talvolta di questi tre Generi l'Intelletto humano sa fare inserimenti diversi, mescolando l'un con l'altro inguisa, che il Fin principale sarà Dimostrativo; ma si servirà del Giudiciale, come di mezzo: accusando alcuno per svergognarlo: & così degli altri. Anzi tale Argutezza havrà in vn tempo per Fini principali, & quasi due anime; come se tu la gitti con vqual' intention di accusar insieme, & di Biasimare.” Tesauro (1968), pag. 541.

¹²⁷ Tesauro (1968), pag. 546.

¹²⁸ Tesauro (1968), pag. 121.

¹²⁹ Tesauro (1968), pag. 279.

¹³⁰ Tesauro (1968), pag. 1.

i Mirabili & Pellegrini parti dell'humano ingegno, chiamati Argutie, comprendono primieramente le Simplici Parole Ingegnose; cioè Figurate & Metaforiche: dipoi le Propositioni Ingegnose; come le Sentenze acute, & figurate. Finalmente, gli Argomenti Ingegnosi; che con maggior ragione chiamar si possono CONCETTI ARGVTI¹³¹.

Alla luce di ciò, per capire la poetica dell'argutezza tesauriana non si può prescindere dallo studio della metafora, la cui essenza consiste

nel ligare insieme le remote e separate nozioni degli propositi obietti [...]: perciò che, traendo la mente, non men che la parola, da un genere all'altro, esprime un concetto per mezzo di un altro molto diverso, trovando in cose dissimiglianti la simiglianza [...] Quinci ell'è [la metafora] di tutte l'altre la più pellegrina per la novità dell'ingegnoso accoppiamento [...] E di qui nasce la meraviglia, mentre che l'animo dell'uditore, dalla novità sopraffatto, considera l'acutezza dell'ingegno rappresentante e la inaspettata immagine dell'obietto rappresentato¹³².

La metafora dunque racchiude in sé le norme poetologiche barocche della novità, meraviglia ed ingegno, grazie alla sua capacità di descrivere la realtà in modo nuovo¹³³, di stupire e contemporaneamente dilettere il destinatario con la sua velocità descrittiva producendo il massimo apprendimento con il minimo sforzo¹³⁴, e, infine, riuscendo a mettere in mostra l'ingegno del poeta nel trovare accoppiamenti nuovi e "pellegrini"¹³⁵. A questo proposito si deve però notare che

¹³¹ Tesauro (1968), pag. 8.

¹³² Tesauro (2000), pp. 73-74, sottolineatura mia. Si noti che la parte sottolineata è rinvenibile nelle teorie moderne in cui la metafora risulta essere un meccanismo che lascia immutato il referente di partenza cambiando la struttura del segno che 'normalmente' lo significa; l'accostamento dei due segni che si sostituiscono – virtualmente arbitrario – è in realtà regolato dalla presenza di semi, caratteristiche o funzioni in comune ai due. La scelta del segno metaforico da usare è dettata in un primo momento dall'utilizzo di un *vehicle* che sia un buon rappresentante per le proprietà del *tenor*. Tale scelta è in parte arbitraria, perché la metafora, non sottostando alle regole delle teorie generativiste, lascia alla volontà dell'utente la scelta di un *vehicle* adeguato. Il parlante si trova di fronte solo il limite dettato dalla norma secondo la quale la metafora sarà tanto più comprensibile quanto più le caratteristiche semantiche dei segni, che si sostituiscono, saranno vicine. La 'lessicalizzazione' di una determinata metafora avviene attraverso il suo uso continuato all'interno della tradizione letteraria, che, fungendo da contesto, aiuta il recipiente a capire più velocemente la trasformazione del segno. Una metafora lessicalizzata assolve la sua funzione estetica di 'abbellimento' testuale invece di essere recepita come scarto alle regole del *code*. Cfr. Cohen (1966).

¹³³ Cfr. Ricœur (1975), pp. 28-42.

¹³⁴ Cfr. Battistini/Raimondi (1984), pag. 101.

¹³⁵ Cfr. Frare (2000), pag. 98. Va opportunamente notato che nella metafora come la concepisce Tesauro la novità scaturisce dalla sequenza di due momenti; il primo passo implica la scelta di una parola pellegrina definita come "prisca, forestiera, derivata, mutata, composta e finta" (pag. 250), quindi

la metafora – così come la concepisce Tesauro – non può avere validità gnoseologica, ma può essere usata solo per la sua efficacia letteraria¹³⁶, fatto dimostrabile attraverso il seguente sillogismo; la metafora è madre dell'argutezza, la perfetta argutezza consiste in un argomento fallace, allora la metafora deve essere argomento fallace. Questo sembra essere in contraddizione con quanto predicato da Aristotele a proposito del processo conoscitivo e della funzione gnoseologica attribuita alla metafora che, attraverso la meraviglia che suscita, insegna divertendo. Prima di affrontare l'analisi della componente gnoseologica della metafora proposta da Tesauro e il distacco di essa dalle teorie aristoteliche, osserviamo più da vicino i precetti teorici che il gesuita propone per la metafora e perché essa diventi la figura per eccellenza del genere dimostrativo.

Accanto alle molteplici definizioni di tale figura¹³⁷, Tesauro si sofferma sull'insegnamento pratico delle norme che facilitano il possibile poeta/fruitori dell'opera nelle complesse operazioni per la formazione di una metafora ingegnosa, che potrà essere creata o attraverso nuovi legamenti o mediante la modifica delle metafore già note al pubblico¹³⁸. Nel primo caso egli elenca otto metodi e quindi otto diversi tipi di legamento: nella metafora di somiglianza il legame è nella somiglianza per genere o specie tra i due segni; nella metafora di attribuzione si nomina il genere al posto della specie o viceversa; la metafora di proporzione ingrandisce o diminuisce il termine; la metafora d'ipotiposi “ti mette sott'occhio il vocabolo vivo”¹³⁹; il laconismo accenna il termine senza

‘nuova’ nel panorama linguistico. Segue poi il momento dell'accoppiamento dei termini che si sostituiscono nella metafora, con il risultato di un'assoluta novità linguistica e concettuale. Cfr. Benassi (2006), pp. 9-55.

¹³⁶ Cfr. Benassi (2006), pag. 52.

¹³⁷ Il *Cannocchiale aristotelico* presenta un problema denominativo, poiché Tesauro designa con il termine ‘metafora’ ogni spostamento del significato di un segno linguistico dal livello base a quello traslato; in altri termini, la metafora tesauriana designa ogni forma di *tropus* classico. Cfr. Frare (2000), pp. 67-74.

¹³⁸ Il poeta non è considerato alla stregua di un genio creatore come nel romanticismo, bensì genio “rifacitore”, fatto che giustifica la possibilità di variare e manipolare il materiale a sua disposizione. Cfr. Rieger (2002), pp. 22-34, in particolare per lo studio eseguito in ambito della letteratura tedesca sui registri di metafore e sui *Blattweiser* per la creazione di testi in epoca barocca.

¹³⁹ Tesauro (1968), pag. 87.

menzionarlo esplicitamente; nella metafora d'opposizione i termini che si sostituiscono sono in opposizione semantica; nella decezione si ha una svolta improvvisa del discorso; nella metafora d'equivoco "dal nome si muta il concetto".¹⁴⁰ Nel caso del gioco con il materiale fornito dalla tradizione l'oratore deve partire da una metafora necessariamente nota al lettore, il quale ammirerà maggiormente il cambiamento ingegnoso apportato dal poeta¹⁴¹; Tesauro, tra i tanti esempi, cita "prata rident", metafora conosciuta e bella da usarsi. Migliore risulterà tuttavia l'uso di una variazione o del verbo o del sostantivo che forma tale metafora per cui si potrà dire "iucundissimus pratorum risus" oppure "vernant prata ridentia" etc.¹⁴². La nuova metafora risulterà tanto più ardita e "pellegrina" quanto più variati saranno gli elementi della metafora di partenza¹⁴³.

Basti questo per quanto riguarda la struttura della metafora. Per ciò che ne concerne lo scopo, esso è o proprio e grammaticale "in cui i membri della metafora sono costituiti da vocaboli nudi e propri"¹⁴⁴, o retorico e arguto in cui la metafora ha solo uno scopo ludico e non gnoseologico. Alla metafora aristotelica, che univa il momento estetico a quello gnoseologico poiché i lemmi coinvolti nella sostituzione metaforica possedevano – in termini strutturalistici – semi comuni trasparenti¹⁴⁵, si sostituisce una metafora del verisimile che non ha più lo scopo di imitare la realtà ma di scherzare¹⁴⁶ con il materiale linguistico a

¹⁴⁰ Frare ((1992), pag. 8) ha notato che tutte le metafore elencate dal Tesauro sono *in presentia*, perché il metaforizzato fa la sua comparsa nel contesto immediato o perché ricicla un *topos*. A mio avviso tale aspetto è necessario poiché Tesauro scrive un trattato e se omettesse il contesto, il lettore non capirebbe la metafora che lui sta cercando di spiegare.

¹⁴¹ Il rapporto con gli antichi è quindi di ripresa e rinnovamento; a questo proposito è interessante il termine coniato da Galilei che definisce i propri studi *novitaqua doctrina* a dimostrazione del desiderio di ottenere qualcosa di nuovo e di persistere nel passato.

¹⁴² Cfr. Tesauro (1968), pp. 231-33.

¹⁴³ Cfr. Tesauro (1968), pp. 140-143.

¹⁴⁴ Tesauro (2002), pag. 235.

¹⁴⁵ Le metafore nella concezione aristotelica devono essere comprensibili e "tratte da oggetti familiari ma non scontati, come anche in filosofia è segno di una mente perspicace osservare la somiglianza in oggetti molto distanti" (Aristotele, *Ret.* 1412 a). Se da una parte la metafora è auspicabile per procurare piacere nel lettore, dall'altra è da aborrire a scopo definitorio perché il suo significato è troppo labile e quindi inadatto ad un'azione precisa ed esatta come la definizione. (Cfr. Aristotele, *Ret.*, 1412 b)

¹⁴⁶ Alla *poiesis* del barocco è spesso legato il concetto di capriccio, visto come il momento in cui la

disposizione. La metafora tesauriana infatti imita “scherzevolmente”¹⁴⁷ la natura, perché nel Barocco cambia il rapporto tra *delectare* e *docere*; il primo ingloba l’altro e lo assorbe alla luce del cambiamento religioso e sociale avvenuto nel periodo, per cui tutto è volto alla fascinazione del fruitore¹⁴⁸.

Tornando ora alla domanda di partenza su cosa sia il genere epidittico per Tesauro, possiamo dire che esso è il genere per eccellenza in cui usare la metafora retorica, cioè quella che, non predicando la verità perché basata sui concetti, riesce maggiormente a mettere in mostra l’arguzia del poeta. Inoltre, tanto più raro sarà il soggetto scelto, tanto maggiore sarà la gloria del poeta.

fantasia del poeta si stacca dalla realtà contingente. La parola “capriccio” è usata la prima volta nell’ambito delle teorie pittoriche da Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l’Aretino*, per definire ciò che l’intelletto del pittore può creare. Attraverso la metafora basata sull’arbitrarietà delle azioni delle capre, Dolce riesce a descrivere la libertà dell’artista che possiede una “sprunghafte Kreativität” (Kanz (2002), pag. 12), associando il termine alla qualità dell’animale di cambiare improvvisamente il corso del suo cammino attraverso salti. Dante nella *Divina Commedia* utilizza il verbo “raccapricciare” con l’accezione, rimasta nel vocabolario odierno, di “qualcosa che provoca orrore e rimane impresso nella mente”. Il primo utilizzo del lemma capriccio si riconduce quindi al campo semantico della paura evocata attraverso il ricordo. Ulteriori tracce del concetto di “capriccio” si trovano nelle *Vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* di G. Vasari (1550), anche se egli, già negli scritti giovanili, utilizza il termine capriccio in relazione alle metodiche usate dalla dea Fortuna per attribuire il destino agli animali che si raccolgono sotto il suo albero. Attraverso quest’allegoria Vasari vuole significare come il mondo sia retto dall’arbitrarietà della Fortuna, concetto che si può applicare in campo artistico con la completa libertà dell’artista di creare i suoi “concetti” (forma della *res* nella mente dell’artista) secondo il suo “capriccio”. Nel 16° sec. capriccio diviene metafora per un repentino e inaspettato “salto dell’intelletto” e trova la sua applicazione in campo artistico, letterario ma anche musicale. All’interno della lirica burlesca, in particolare grazie a Berni, il capriccio è la manifestazione della rottura delle regole con i canoni petrarchisti, come analizzeremo in seguito. Nel Barocco, a mio avviso, si possono ritrovare entrambe le derivazioni; il momento del ricordo rimane, perché l’artista concepisce in prima linea un ricordo dell’oggetto che intende rappresentare. In più si aggiunge la fantasia dell’autore che riproietta il ricordo nel mondo naturale attraverso “i salti” della sua creatività. La libertà dell’artista è già postulata da Bruno che vede nell’arte un campo libero da norme. L’estetica del capriccio lascia ampio spazio d’azione alla fantasia dell’artista, il quale la può applicare a suo piacimento in qualsivoglia campo, sia esso artistico che poetico.

¹⁴⁷ Bisi (2006), pag. 76.

¹⁴⁸ Cfr. Morpurgo Tagliabue (1955), pp. 141-187 e Bisi (2006), pp. 66-69.

5. Diacronia del *genos epideiktikon*: dalla verità tangibile alla verità predicabile.

Da un punto di vista sincronico, l'analisi delle teorie retoriche inerenti alla lode ha messo in luce come nelle diverse epoche gli elementi propri del discorso encomiastico – vale a dire la scelta del soggetto, il momento pragmatico e la struttura – abbiano avuto una rilevanza differente, dando origine ad un tipo, ogni volta diverso, di lode.

Le teorie aristoteliche hanno dato un peso maggiore alla struttura e al tipo d'argomentazione; all'interno della lode l'oratore deve dimostrare la lodabilità del soggetto attraverso la scelta di argomenti o parole adatte ad avvicinare qualsiasi tipo di soggetto alla categoria *endoxale*. Questo è dovuto alla concezione della lode come momento 'ricreativo' in cui il pubblico ammira le facoltà oratorie del poeta e non deve decidere sulla realtà del narrato.

Le teorie latine hanno dedicato maggiore attenzione al momento pragmatico legato al giudizio del lodato da parte del pubblico, concependo la lode *in primis* come *descriptio* positiva dell'accusato per dimostrarne l'innocenza durante una causa giuridica. Essendo parte del genere giuridico, all'oratore non è lasciata alcuna libertà nella scelta del soggetto; come genere a sé, invece, la lode si può occupare di persone o fatti magnifici e straordinari, in definitiva solo di soggetti *endoxali*.

Il primo rinascimento – vale a dire il periodo legato alle teorie latine – predilige soggetti *endoxali* di cui descrive la lodevolezza senza bisogno di dimostrarla, perché intorno al soggetto vige l'opinione comune del pubblico che lo percepisce come fattualmente lodevole.

Il secondo rinascimento, in linea con le norme aristoteliche, prevede la scelta di soggetti *amphidoxali* e *adoxali*, vale a dire soggetti verisimilmente lodabili,

che l'oratore si preoccuperà di descrivere come *endoxali*, mentendo sulle loro qualità tangibili, grazie, in particolar modo, al paralogismo. La possibilità di scegliere un soggetto non necessariamente *endoxale* giustifica, sul piano teorico, la scelta dei soggetti burleschi, che, sul piano pratico, era già stata attuata sin dall'età classica. Una teorizzazione dell'encomio burlesco all'interno dei trattati di retorica risulta tuttavia completamente assente.

La tendenza allo spostamento verso il paradosso si acuisce nel Barocco in cui, dal punto di vista teorico, la lode accoglie soggetti "peregrini". In questo caso la prima cura dell'oratore è la dimostrazione che il soggetto è lodevole. Tale dimostrazione è legata allo scopo primo della lode barocca, che consiste nella messa in mostra dell'ingegno del poeta nel trasformare soggetti biasimevoli in lodevoli. Dal punto di vista teorico, si postula nel Barocco un passaggio dalla lode immanente del soggetto ad una lode in cui l'argomentazione e la ricerca di concetti atti ad encomiare il lodato, prendono il sopravvento. In altre parole, dall'enumerazione sul piano sintagmatico degli elementi universali del 'paradigma del lodevole', si passa nel Barocco alla messa a punto di elementi nuovi e concettosi, cioè di elementi puntuali e transitori, atti alla giustificazione della scelta del soggetto.

Sin qui la teoria: la pratica, però, evidenzia come l'agire dei poeti delle diverse epoche sia molto più vasto rispetto alle poche possibilità elencate nei trattati di retorica. Dal punto di vista teorico, la lode nel Barocco deve assolvere la funzione pragmatica della messa in mostra dell'ingegno retorico del poeta. Tale funzione viene attuata non solo nell'*inventio*, vale a dire nella scelta delle idee atte a rappresentare la materia, ma anche mediante il tipo di argomentazione scelta dal poeta. Tuttavia, esistono casi in cui alla messa in mostra dell'ingegno del poeta si aggiunge anche il momento edificante – come nel caso della lirica sacra – per cui la prassi dimostrerà, che la lode diviene la base per portare a

termine un discorso molto più ampio, rispetto alla lode nel Rinascimento. Resta comunque fermo il fatto, che la pragmatica del testo barocco si scinde dal legame che questo ha con il genere d'appartenenza, per dare adito ad un rapporto molto più complesso, rispetto al Rinascimento, tra testo e momento pragmatico – come mi appresto ad analizzare.

III. L'ENCOMIO DELL'ANTICHITA' E DEL RINASCIMENTO

La descrizione dell'encomio dal punto di vista della diacronia retorica ha messo in luce l'assenza teorica di una lode collegata al mero momento edonistico da parte del pubblico e del poeta. La prassi, al contrario, mostra come alla lode possa essere collegato anche un lato ludico quando ad essere encomiato non è più un *endoxon*. In questo caso al momento della messa in mostra delle virtù positive del soggetto si unisce un intento edonisticamente ludico, sia presso il pubblico che presso l'autore stesso che loda. Il panorama che si offre allo sguardo del lettore risulta essere ben più vasto di quanto le teorie retoriche non abbiano descritto: in epoca classica la lode seria retoricamente teorizzata e quella ludica coesistono, per cui si ha la creazione di un sistema bipolare che concretizza la doppia valenza semantica del termine retorico *admiratio*. Alle lodi di persone virtuose si associa il momento dell'ammirazione da parte del pubblico e il desiderio dell'oratore di innescare un processo di miglioramento etico nel recipiente, mentre alla lode di *amphidoxa e adoxa* si lega il momento della meraviglia presso il pubblico, il quale ascolterà con letizia la lode compiacendosi dell'abilità oratoria del poeta. La posizione di quest'ultimo sarà centrale nell'encomio paradossale in cui al diletto del pubblico si unisce quello dell'oratore, che, con gioia narcisista, mette in mostra la propria abilità.

In epoca rinascimentale rimane la bipartizione presso il pubblico del sentimento di meraviglia e ammirazione, ma cambia il discorso legato ai due momenti; l'ammirazione trova spazio nel discorso encomiastico serio mentre la meraviglia, legata alla lode di soggetti non *endoxali* si concretizza all'interno del discorso burlesco, vale a dire in quel tipo di letteratura il cui scopo è la critica

sociale e il divertimento del pubblico. Quest'ultimo è ottenuto mediante strategie retoriche completamente diverse da quelle applicate nella lode seria paradossale in epoca classica. L'esame delle strategie classiche e rinascimentali e la messa a punto di un sistema descrittivo valido per i due tipi di lode elencati, sarà utile ad evidenziare lo iato tra Rinascimento e Barocco poiché, in quest'ultima epoca, i confini discorsivi si confondono e amalgamano fino quasi a scomparire; il sistema bipolare normativamente ben definito diviene, in ambito barocco, un sistema unico che abbraccia tutte le possibilità di lode, di struttura e di intenti pragmatici.

1. Lode seria di *endoxa* in epoca classica; gli epinici pindarici.

Le lodi postume alla *Retorica* aristotelica mostrano come l'applicazione sintagmatica dell'elenco delle virtù menzionate dallo Stagirita sia la strategia più consona all'attuazione di una lode¹⁴⁹. Paradigmatiche sono le odi di Quintus Horatius Flaccus che applicano sul piano sintagmatico i precetti aristotelici e ciceroniani della lode basata sui tre *loci* (*locus a re, a anima, a corpore*), strutturandoli all'interno di domande retoriche – come ad esempio nella lode in morte di Virgilio – oppure come elenco descrittivo – come nella lode di Mercurio e Bacco – oppure mediante parallelismi con altri personaggi che indirettamente lodano il soggetto prescelto – come nel caso della lode di Augusto. Anche i temi trattati si muovono sulla falsa riga dei precetti retorici – in particolare quintiliani – perché ad essere encomiati non sono solo personaggi storici ma anche divinità,

¹⁴⁹ Si veda Xenofonte, *Agésilas* oppure Aristide nella lode di Temistocle e Pericle. Tale strategia evidenzia, sul piano pratico, lo stretto legame tra etica e lode che tutte le teorie retoriche non hanno mai postulato esplicitamente, ma solo velatamente lasciato intendere; solo per citare un esempio, la virtù della *philanthôpia* che nelle teorie di Menandro II è parte della giustizia, non ha valore in epoca imperiale perché inglobata nella *dikaïosunê*, oppure la pietà, importante nella *Rhetorica ad Herennium* (III,4), è assente in Isocrate e Aristide. Una gerarchia delle virtù non sembra tuttavia esistere. Piuttosto sembra importante l'attribuzione di una particolare virtù alla categoria di appartenenza della persona lodata, per cui agli imperatori appartiene il coraggio, ai giudici la giustizia, mentre la temperanza e l'intelligenza è propria dei filosofi. Cfr. Pernot (1993), pp. 165-174.

oggetti, animali e piante.

Più interessante del mero elenco delle virtù del lodato mi sembra l'analisi degli epinici pindarici, non solo perché la loro stesura precede la teoria aristotelica di quasi 150 anni – per cui è possibile postulare un'influenza della prassi sulla teoria –, ma anche perché Pindaro utilizza alcune strategie di lode che saranno riprese – e quasi inflazionate – dalla prassi successiva.

Gli epinici pindarici¹⁵⁰ sono 45 odi distribuite in *Olimpiche*, *Pitiche*, *Istmiche* e *Nemee*, la cui lunghezza varia secondo il prestigio della festa all'interno della quale viene recitato l'elogio, al tipo di vittoria, alla personalità pubblica del vincitore e al tipo di compenso ricevuto da Pindaro stesso. La scelta del soggetto non è quindi lasciata all'arbitrio dell'oratore ma risulta essere obbligatoria, poiché si tratta sempre di composizioni su commissione. Anche la struttura non è libera dovendo tener conto dell'atto pragmatico della recitazione orale di fronte ad un pubblico, il quale predispone di una conoscenza attiva del lodato. Questo fatto giustifica l'assenza di una spiegazione del perché il soggetto sia lodevole o di una descrizione delle azioni compiute.

Paradigmatica alle strategie pindariche è l'*Olimpiade I* dedicata a Hieron di Siracusa, in cui la mancanza completa della descrizione dell'atleta o la menzione del fatto che egli abbia vinto la gara col corsiero è giustificata alla luce del momento pragmatico in cui la lode viene effettuata, vale a dire la celebrazione della vittoria di Hieron dopo la corsa. La lode della persona si limita alla menzione della sua reggenza sulla Sicilia col *locus a persona* (v.12), mentre, attraverso la citazione della gloria del cavallo di Hieron (v.18, 20-23), Pindaro loda indirettamente il proprio campione. L'encomio inteso come positivizzazione del soggetto è quasi completamente assente e sostituito da un elemento encomiastico nuovo non trattato nelle teorie, vale a dire il parallelismo del

¹⁵⁰ Per una differenziazione dei termini si veda l'introduzione.

soggetto con persone mitologiche¹⁵¹.

Tale tratto peculiare per l'opera di Pindaro si trova sempre incastonato tra due blocchi che trattano la lode della persona. Nel nostro caso la figura mitologica di riferimento è Pelope – noto dalla mitologia classica per la sua spalla d'avorio¹⁵² – che Pindaro, con un'aggiunta giustificata solo dal parallelismo con l'eroe da glorificare, vuole possessore di un carro trainato da cavalli alati con il quale gareggia contro Oinomaos per ricevere la mano di sua figlia Hippodameia. Attraverso la rivisitazione del racconto mitologico Pindaro crea un mito “nuovo”, che faccia da controparte alle imprese del lodato e, quindi, lo encomi attraverso il parallelismo con un'autorità ritenuta lodevole dal pubblico per la sua appartenenza alla sfera mitologica.

La descrizione del mito di riferimento occupa quantitativamente un numero di versi maggiore rispetto alla lode della persona in sé, per cui si può quasi asserire che sia più importante della lode vera e propria. Il momento mitologico è inoltre importante, in quanto nelle prassi successive – in particolare nel Rinascimento e nel Barocco – è sempre rinvenibile un'analogia o un parallelismo della persona lodata con una figura mitologica che, a mio avviso, trova proprio la sua fonte nell'opera pindarica.

¹⁵¹ Il mito nelle lodi pindariche è sempre stato ritenuto un momento scisso, privo di unitarietà con il resto della composizione. Köhnken ha invece mostrato che “vor allem der Mythos in seiner besonderen Ausformung nur innerhalb des Liedes, für das Pindar ihn geschrieben hat, seinen vollen Sinn erhält.” Köhnken (1971), pag. 228. Anche a mio avviso il mito ha un ruolo fondamentale per la lode perché è il momento in cui, grazie all'analogia, il soggetto è encomiato.

¹⁵² Pelope, figlio del re Tantalos e di Dione, fu dato in pasto alle divinità olimpiche in visita a suo padre per mettere alla prova l'onniscienza di queste. Tutte le divinità si accorsero che le cibarie loro porte altro non erano che il corpo di Pelope e non lo mangiarono. Demetra, invece, ne mangiò una spalla. Quando Pelope fu richiamato in vita, Demetra, per ovviare al suo errore, gli fece dono di una spalla eburnea. Cfr. Ovidio (1979), VI 403-411.

2. La lode paradossale.

L'encomio paradossale¹⁵³ dell'età classica è finalizzato all'esercizio retorico e alla messa in mostra delle abilità oratorie mediante il reperimento di argomentazioni che rendano lodevole un soggetto biasimevole. Secondo la definizione di Frontone il paradosso è una lode "deos et homines a ceterorum laudibus relictissimos"¹⁵⁴. Un'osservazione più attenta di tale definizione, mette però in luce il *non-sense* che ne è alla base: se un'entità non lodabile può essere lodata significa che l'essenza di tale soggetto è necessariamente lodabile, ma se quel qualcosa non è effettivamente lodevole, allora non può esistere un encomio di tale soggetto¹⁵⁵. Questa contraddizione può essere tuttavia risolta se si accetta l'encomio paradossale come mero esercizio, in cui le strategie retoriche sono a servizio dell'oratore nel ben difficile compito di falsificare la realtà agli occhi degli astanti, tralasciando l'ontologia del soggetto e dando spazio al *logos*, visto come unico strumento atto a travisare il vero essere della materia scelta.

L'essenza di ogni paradosso è costituita, infatti, dal conflitto tra l'esperienza osservata e i *verba* che la descrivono, tra l'apparenza e la realtà come si può constatare dal famoso paradosso zenoniano di Achille e la tartaruga, che delinea, in modo evidente, l'importanza dell'argomentazione a discapito della verità e della realtà tangibile. Zenone utilizza l'esempio di Achille e della tartaruga come difesa alla teoria parmenidea dell'unitarietà delle cose contro i pitagorici sostenitori della loro pluralità. Se – secondo l'argomentazione zenoniana – una tartaruga ha un passo di vantaggio rispetto ad Achille, non verrà mai raggiunta dal piè veloce poiché Achille, prima di raggiungerla, dovrà raggiungere la posizione occupata precedentemente dalla tartaruga, che, nel

¹⁵³ In questa sede tralascio la discussione sull'essenza e sulle varie forme di paradosso esistenti in natura, nella lingua, in una cultura o in letteratura e utilizzo il termine per designare la categoria retorica del *paradoxon schema* che include i soggetti la cui lode si scontra con i sentimenti etici del recipiente. Quindi, paradosso dal punto di vista pragmatico e non sintattico o semantico e come categoria dell'*inventio* e non dell'*elocutio*.

¹⁵⁴ Frontone 215, 5; 217,3. Altre definizioni del paradosso si ritrovano in Aristotele, *Ret.*, I 1366° 28-31, e in Quintiliano, *Inst. or.*, II 17,4; III 7,28.

¹⁵⁵ Cfr. Colie (1966), pag. 5.

frattempo, si sarà spostata di un intervallo, sia pure piccolissimo, di spazio; così la distanza tra Achille e la tartaruga non si ridurrà mai a zero, pur diventando sempre più piccola. Quest'argomentazione, teoricamente coerente, si scontra pur tuttavia con l'esperienza tangibile dell'ascoltatore che è conscio, per averlo appunto provato, che un essere veloce raggiungerà in ogni caso uno più lento, così come l'ascoltatore di un ragionamento paradossale accetterà teoricamente l'argomentazione che gli viene offerta, rimanendo tuttavia scettico per ciò che riguarda la sua applicazione nella quotidianità.

Generalmente all'interno della materia del paradosso si possono individuare due gruppi d'encomi scegliendo come criterio distributivo il fine del poeta/oratore; al primo gruppo appartengono le composizioni il cui scopo è individuabile nella volontà del mittente di urtare il senso di verità del destinatario, sostenendo una tesi intellettualmente 'paradossale' o chiaramente falsa (*genus admirabile*)¹⁵⁶; il secondo gruppo è caratterizzato dal desiderio di urtare il sentimento etico difendendo o lodando un criminale oppure una tesi evidentemente contraria alla morale (*genus turpe*)¹⁵⁷. In entrambi i casi il mittente intende raggiungere il consenso del pubblico, travisando la realtà attraverso strategie linguistiche che permettono di evidenziare gli attributi positivi del soggetto, tralasciandone le pecche. In altri termini, l'attenzione dell'ascoltatore viene manipolata e spostata dall'essenza del soggetto all'*argumentatio*. Poiché ogni soggetto può diventare oggetto di lode, si pone il problema etico inerente alla possibile predilezione del poeta di un uomo turpe o di un assassino a discapito dell'eroe, rendendo così la composizione, involontariamente o meno, messaggera di valori ai limiti dell'ingiustizia. Tale difficoltà è tuttavia risolvibile grazie all'effetto giocoso o provocatorio che la trattazione del *genus admirabile vel turpe* all'interno del discorso poetico porta con sé; poiché l'orazione si muove all'interno del mondo fittizio creato dalla

¹⁵⁶ Cfr. Lausberg (1949), pag. 27.

¹⁵⁷ Cfr. Lausberg (1949), pag. 31.

poesia¹⁵⁸, a differenza dell'orazione giuridica in cui le argomentazioni in difesa di un assassino tendono fattualmente alla tutela dell'imputato, la trattazione del *genus turpe* non si scontra effettivamente con l'etica vigente.

Concludendo, esistono due tipi di soggetto all'interno del discorso detto paradossale¹⁵⁹ la cui trattazione in modo serio è sempre legata all'esercizio retorico mentre la trattazione in modo scherzoso al momento ludico presso il recipiente e presso il produttore. Paradigmatici sono la lode di Elena di Gorgia come esempio per il paradosso e la lode della mosca di Luciano per la categoria dell'*amphidoxon schema*, interessanti non solo per tracciare un quadro complessivo del panorama encomiastico, ma anche perché la tripartizione netta tra il tipo di lode, il suo scopo e il tipo di soggetto sopra schizzata verrà mischiata e confusa in epoca Barocca come conseguenza della poetica del meraviglioso e del nuovo.

2.1. Prospettiva dell'osservazione come principio selettivo: Gorgia.

Nell'intento difensivo di Gorgia,¹⁶⁰ Elena è completamente scagionata

¹⁵⁸ La poesia, più marcatamente rispetto agli altri generi, realizza un mondo fittizio, essendo di tale natura sia il mittente che il destinatario. Inoltre utilizza figure retoriche quali la personificazione – spesso dell'Amore e dei sentimenti legati ad esso –, apostrofi a istanze che non possono essere destinatari reali ma solo fittizi – quali ad esempio animali, parti anatomiche, elementi atmosferici – e, in particolare, grazie all'uso della prosopopoeia, che, come dice il nome stesso, è la creazione fittizia di elementi astratti come persone agenti all'interno della lirica. Cfr. Deridda (1991), pp. 224-27, Culler (1975), pp.161-168.

¹⁵⁹ “Les rhéteurs spécieux et badins recourent plus volontiers à l'éloge faussement sérieux d'un sujet dérisoire, les penseurs critiques à l'éloge ironique de sujet sérieux. Ainsi voit-on se profiler, au prix d'une simplification nécessaire, une opposition fondatrice entre une veine « sophistique », celle du pseudo-*encomion*, dérisoire, et une veine « philosophique », celle du pseudo-*encomion* critique : les deux qualificatifs par lesquels nous les identifions étant entendus dans leur acception la plus large et commune.” Dandrey (1997), pag. 18.

¹⁶⁰ Analizzerò l'orazione di Gorgia dal punto di vista fattuale, ovvero del significato primo delle parole, poiché mi interessa il funzionamento delle strategie della lode e tralascierò il significato allegorico che, ad esempio, Poulakos (1983) gli attribuisce; secondo il critico l'orazione è da interpretarsi come metafora, in cui Elena è assimilabile alla personificazione della retorica che, parallelamente alla donna, è affascinante ma in possesso di una brutta reputazione, essendo ella causa della disgregazione della società; Elena ha causato la guerra di Troia e la retorica, mettendo in discussione ogni aspetto della politica e della cultura con i suoi metodi analitici, sfalda le basi della società. Cfr. Poulakos (1983), pp.1-16.

dall'accusa di aver abbandonato la patria, essendo o vittima del caso o stata rapita con la forza, o costretta da Eros o raggirata a parole.¹⁶¹ Si mostra così chiaramente come a renderla innocente – e quindi lodevole – sia la prospettiva sotto la quale viene analizzata la situazione di Elena. Nel concreto; Elena causa la guerra di Troia dunque sotto questa prospettiva, la sua lode risulta essere un paradosso. Se essa però è stata rapita con la forza a causa della sua smisurata bellezza e portata a Troia contro il suo volere, il grado di lodabilità rispecchia l'*endoxon schema* poiché ella niente può contro la forza del suo rapitore abbruttito di fronte alla sua smisurata bellezza. Il suo stato cambia in *amphidoxon schema* se la sua situazione è osservata dal punto di vista del raggirato attraverso le parole poiché ella è stata ingannata e quindi non è rea del suo comportamento ma vittima della sua ingenuità. La sua lode rientra nell'ambito dell'*adoxon schema* se invece si pensa che si sia recata a Troia di sua volontà, ma con i sensi inebriati dall'amore.¹⁶²

Le argomentazioni gorgiane rispecchiano il principio naturalistico vigente nella cultura del momento che prevedeva la superiorità degli dèi sugli uomini e il principio etico-logico che condanna colui il quale tenta un qualsiasi tipo di ribellione alle forze divine. Quello di Gorgia non è dunque un vero e proprio travisamento della realtà¹⁶³ ma un tentativo di riabilitazione della donna attraverso argomentazioni plausibili – anche se create *ad hoc* – che giustificano il comportamento di Elena.¹⁶⁴ La giustificazione della scelta del soggetto all'interno del discorso encomiastico è invece lasciata all'aspetto ludico che Gorgia attribuisce all'orazione menzionandolo esplicitamente in chiusura tramite

¹⁶¹ Gorgia, *Lode ad Elena*, 20.

¹⁶² A questo proposito forse è opportuno ricordare che nella storia della letteratura che ha per soggetto Elena, quello del Gorgia non rimane l'unico tentativo di scagionarla, perché anche in Erodoto (*Storie* II, 112-120) e in Euripide (*Ratto di Elena*) la bella greca è innocente poiché non si è mai recata a Troia, ma, grazie ad una sua immagine prodotta dalla dea Era, ella è sempre rimasta in Egitto ad aspettare Menelao. In questo caso quindi non è il tipo d'argomentazione o la prospettiva sotto la quale si analizza il caso di Elena a scagionare la donna, ma un escamotage. Cfr. Stoichita (2004).

¹⁶³ Per il problema del rapporto tra Gorgia e realtà si veda Franz (1999), pp. 117-126.

¹⁶⁴ Cfr. Mazzara (1999), pp. 162-183.

il lemma *παίγνιον*¹⁶⁵, che svela al destinatario che ciò che egli era pronto ad accettare per vero, sia in realtà un mero esercizio retorico.

2.2. *Amphidoxa* del mondo animale: la lode della mosca di Lucano.

Al *genus admirabile* – *amphidoxon schema* – appartiene la lode della mosca di Lucano¹⁶⁶ perché quest'animale è innocuo e inoffensivo dal punto di vista della sua immanenza, ma ritenuto fastidioso dall'*opinio comunis*. Lodarlo andrà contro le aspettative del recipiente, ma non sarà in contrasto con l'etica e la morale vigente come nel caso della lode di un soggetto paradossale.

Anche per la lode di questa categoria, determinante non è tanto l'essenza fattuale dell'animale scelto quanto piuttosto l'argomentazione addotta che, tramite i parallelismi con altri insetti, dimostra il grado di superiorità che la mosca detiene nel mondo aereo. Ella, infatti, possiede ali più delicate e più fini dei tessuti indiani – quindi più perfette di quelle degli uccelli –, più colorate rispetto a quelle dei pappagalli, ed emettono un suono più soave in relazione a quello prodotto da tutti gli altri volatili. La proboscide della mosca è superiore a quella dell'elefante perché in più contiene un dente per suggere il sangue, la testa è superiore a quella dell'uomo perché, anche se staccata dal resto del corpo non causa la morte dell'animale e la sua anima è immortale perché se il suo cadavere è posto sotto la cenere, essa rinasce e rivive alla stregua di una fenice. L'argomentazione prosegue con la citazione omerica del coraggio della mosca mostrato nei ripetuti attacchi all'uomo per suggergli il sangue¹⁶⁷, e si conclude con la menzione della sua operosità e del suo odio per l'ozio. Anche per ciò che concerne l'enumerazione delle qualità morali della mosca, Lucano segue per

¹⁶⁵ Gorgia, *Lode a Elena*, 21.

¹⁶⁶ Altri esempi sono costituiti dalla lode della calvizie di Dione, l'elogio della tristezza di Favorino e alcune apologie in prosa di Apuleio. Per una lista completa si veda Pernot (1993), pp. 532-540.

¹⁶⁷ Cfr. Omero, *Iliade*, 17, 570

analogia la divisione quadripartita utilizzata nelle lodi di una persona¹⁶⁸ assegnando alla mosca intelligenza – nel non lasciarsi catturare dal ragno (5) –, coraggio (5), ardore (6) e *philantrôpia* (10). La lunga argomentazione¹⁶⁹ rende *endoxale* un soggetto che appartiene per le sue caratteristiche tangibili e immanenti all'*amphidoxon schema* tramite il reperimento di caratteristiche ritenute lodevoli agli occhi del pubblico e la loro applicazione – in modo più o meno pertinente e veritiero – alla mosca.

Con questa strategia Lucano riesce a convincere il pubblico che si lascia persuadere della veridicità dell'attribuzione, che è, e rimane soggettiva, e non ha alcun valore gnoseologico o fattuale.

3. La lode nel Rinascimento.

L'inesistenza di strutture a-storiche alla base dell'encomio impone uno stretto legame tra le norme retoriche e la prassi, per cui se la teoria encomiastica rinascimentale si divide in due filoni – uno che inneggia alla lode di *endoxa*, l'altro che accetta anche soggetti non ritenuti lodevoli dal pubblico –, non stupisce che anche nella prassi si rinvenga questa duplice tendenza. A differenza dei due filoni classici che coesistevano all'interno di un unico discorso encomiastico serio, nel Rinascimento, in linea con le norme del *decorum*, si assiste alla divisione tra soggetto, genere e stile, per cui al discorso serio è lasciata la lode di *endoxa* mentre i *paradoxa*, *amphidoxa* e *adoxaxa* si ritrovano solo nel discorso burlesco.

Al primo gruppo appartengono gli encomi di soggetti *endoxali* scelti secondo il parametro teorizzato retoricamente della concordanza d'opinione tra mittente e destinatario riguardo alla lodabilità del soggetto; lo scopo legato a questo tipo di

¹⁶⁸ Cfr. Quintiliano III, 7, 5-9.

¹⁶⁹ Cfr. Dandrey (1997), pag. 56.

lode è il platonico insegnamento etico, perché il pubblico, ascoltando la lode di persone virtuose, sentirà il bisogno di imitarle.¹⁷⁰ Tale gruppo di liriche si presenta nella prassi o frammisto alle poesie d'amore nei canzonieri petrarchisti o come sezione a parte in quei poeti come Tansillo, definiti dalla critica postuma “pre-barocchi”¹⁷¹.

La peculiarità più marcata della lode di *endoxa* nel Rinascimento è l'attenzione per l'universale; in quest'epoca ad essere lodate sono le caratteristiche, che una categoria di persone deve possedere nell'immaginario del pubblico (ad un reggente si addice dunque l'essere giusto e glorioso in guerra, ad una donna l'essere bella e di cortesi costumi etc.). In tutte le lodi serie – vedremo – si lodano, dunque, le caratteristiche universali e non il particolare di una persona. Quest'ultimo viene, invece, analizzato all'interno della lirica burlesca, in cui il particolare offre la possibilità di ribaltare gli elementi dell'immaginario collettivo per ottenere un effetto comico.

Al discorso burlesco è associata la lode di *adoxo*, *amphidoxo* e *paradoxo*¹⁷²

¹⁷⁰ Le strategie per cantare i soggetti endoxali si possono riassumere in tre tipi; al primo appartengono le liriche che presentano esplicitamente l'elemento della concordanza tra l'io e il pubblico nel ritenere lodevole il soggetto; alla seconda sotto-categoria spettano i componimenti che tematizzano come, agli occhi dell'io, il soggetto sia encomiabile, perché possiede le caratteristiche del paradigma eticamente accettato dal pubblico; alla terza sotto-categoria appartengono gli encomi di persone ritenute *endoxali* dalla società e dall'io, ma lodate mediante strutture e strategie “stravaganti”. A questo proposito è interessante notare come uno stesso autore faccia parte di più di una sotto-categoria, per cui all'interno di un canzoniere si rinvengono tendenze diverse ma tutte facenti capo alla categoria superiore della lode di soggetti ritenuti lodevoli dal pubblico. Questo fatto mostra l'influenza di G. da Trebisonda poiché non esiste nelle liriche di questa categoria un'argomentazione, ma solo una descrizione atta ad enumerare le virtù del soggetto. In altri termini l'*argumentatio* non ha lo scopo di spiegare oppure giustificare perché il soggetto sia stato scelto, bensì di mostrare l'opinione comune che regna intorno al *sujet*. Quest'ultimo, inoltre, sempre in linea con le teorie di Trebisonda, è sempre una persona illustre, nota e di nobili natali, fatto che concretizza le teorie che individuano il soggetto di un encomio nelle *certae personae*, formando un *continuum* con la tradizione classica dell'encomio di eroi di guerra e di vincitori delle Olimpiadi.

¹⁷¹ L'edizione di riferimento per i testi di Tansillo non fu curata dal poeta stesso ma dalla critica postuma, in particolare da Pèrcopo, il quale, basandosi su un manoscritto del nolano, ha redatto una bozza da inserire nella collana di Scrittori meridionali. Il sopraggiungere della morte ha annientato tale lavoro che è stato ripreso dopo decenni e edito con variazioni nella successione delle liriche. Sostenere dunque che Tansillo abbia organizzato le sue liriche encomiastiche all'interno di una sezione è forse inesatto, tuttavia rimane il dato di fatto dei due blocchi lirici dedicati a due famiglie e delle strategie encomiastiche del poeta che precorrono di quasi cinquanta anni le strategie mariniane.

¹⁷² In questa categoria il termine paradossoso è di nuovo usato per designare quei soggetti la cui lode

legata alle teorie di Segni e Cavalcanti della lodabilità del soggetto retoricamente dimostrabile. I due autori – lo ricordiamo – hanno postulato la possibilità di encomiare qualsiasi soggetto dimostrandone l'essere lodevole tramite strategie retoriche. All'interno del discorso serio, tali teorie trovano la loro applicazione in Tasso, il quale tuttavia sceglie i propri soggetti ancora tra gli esponenti del ceto alto e tra i reggenti, di cui loda però le caratteristiche particolari. Un'applicazione più ampia delle teorie di Segni e Cavalcanti si trova nella lirica burlesca che, essendo un genere basso e associato, secondo le norme del *decorum*, ad una *res* bassa e al momento del divertimento sia del pubblico sia del poeta, offre una maggiore libertà tematica e di vocabolario: oltre a oggetti e persone basse si potranno scegliere anche soggetti a sfondo sessuale che turbano e sconvolgono il pubblico.

Detto per inciso, la gamma dei soggetti da lodare nel Rinascimento riprende lo schema evidenziato in epoca classica della bipartizione tra encomi seri e esercizi retorici “giocosi”, scindendo più nettamente i due generi a causa delle norme del *decorum* che impongono un genere e un vocabolario basso ad un soggetto basso e uno alto ai soggetti virtuosi. In definitiva – lo ripeto perché questo è il momento che maggiormente dimostrerà lo iato tra Rinascimento e Barocco – il paesaggio della lode rinascimentale è eterogeneo ma ordinato e classificato tramite categorie ben definite che scindono nettamente la lode seria di *endoxa* da una parte, e l'encomio scherzoso di *paradoxa*, *adoxo* e *amphidoxa* dall'altro.

Questo per quanto concerne le differenze tematico-strutturali dei due discorsi. Esiste tuttavia un elemento in comune che è dato dal destinatario del sistema comunicativo interno di una lirica. Questo è accuratamente scelto per metter in pratica un'ulteriore strategia della *persuasio*: il destinatario risulta sempre essere o il lodato stesso o un'entità con funzione autoritativa. Nel primo

sconvolge il pubblico ma non più da un punto di vista etico quanto piuttosto morale.

caso, poiché il destinatario e il soggetto coincidono, l'autore non è obbligato a spiegare e a giustificare perché la persona sia stata scelta a soggetto della lode e non deve neanche descrivere accuratamente le azioni o le caratteristiche che la rendono notevole – il destinatario-soggetto è sicuramente conscio del proprio operato. Tale strategia somiglia all'ereniano precetto dell'*incipit* dalla persona del lodato che implica – nella teoria latina – una conoscenza del soggetto da parte del pubblico, per cui il momento della persuasione lascerà spazio all'*amplificatio* e alla descrizione.¹⁷³ Se la persona lodata coincide poi con il pubblico allora il meccanismo implicato nelle teorie latine, si rafforza facendo scomparire del tutto il momento della persuasione.

Se il destinatario è, invece, un'entità che funge da autorità, il momento della persuasione è presente sotto forma di affermazione dell'opinione positiva del destinatario-autorità riguardo alla lodabilità del soggetto, che dimostra come l'umanità tutta lo dovrà ritenere necessariamente lodevole.

3.1. Lode di *endoxa*: opinione unanime di pubblico e Io¹⁷⁴.

Poiché il soggetto prescelto fa sempre parte di famiglie potenti o è lui stesso un reggente, all'interno dell'encomio manca il momento della spiegazione di chi egli sia o cosa abbia compiuto; l'*argumentatio* si riduce ad un elenco di qualità rigorosamente prelevate dal 'paradigma del lodevole' che il poeta pone più o meno linearmente sul piano sintagmatico.

Nel caso paradigmatico del sonetto n° 188 di Bandello, l'elenco è incorniciato da una domanda retorica che, oltre a fungere da sfondo serve anche

¹⁷³ Cfr. capitolo 2 del presente lavoro.

¹⁷⁴ In questo, come nei seguenti paragrafi, si riportano solo alcuni esempi paradigmatici, tralasciando l'analisi di tutte le liriche a disposizione per ovvi motivi di tempo e spazio. Inoltre, non è mia intenzione fornire un'analisi di tutto lo scibile, ma dare un quadro d'insieme che permetta di tracciare le differenze e le analogie tra Rinascimento e Barocco.

da momento encomiastico.

A Luigi Gonzaga

Se del bel viso le fattezze belle,
e l'altre membra a parte a parte i' miro,
dico che 'l biondo Apollo allor rimiro,
così leggiadro e bel vi fan le stelle.

Ma come il gran valore aggiunto a quelle,
ed il pregio dell'armi penso e ammiro,
onde vittorie sì famose uscìro,
Marte convien per forza ch'i v'appelle.

Mercurio giuro poi che sète allora,
che ragionando d'eloquenza un fiume
sparge il parlar, ch'acqueta ogni furore.

Qual meraviglia dunque se v'adora
la bell'Italia com'un sacro Nume,
per voi salir sperando al prisco onore?¹⁷⁵

Nel sonetto si ritrovano i due *loci* quintiliani del *locus a persona* e del *locus a re*. Alla menzione delle belle fattezze del viso e del corpo nella prima quartina segue, nella seconda, la citazione del valore nelle armi a cui si aggiunge una qualità nuova rispetto alle virtù classiche ma fondamentale in epoca rinascimentale, vale a dire l'eloquenza. Si noti che sia il corpo che le azioni compiute non sono descritte ma semplicemente accompagnate da un aggettivo positivo universalmente valido (bello, grande, famoso) che qualifica le doti altresì universalmente valide. In altre parole, essendo data per certa l'encomiabilità del soggetto, all'interno dell'*argumentatio* può mancare il momento della spiegazione, della giustificazione e della descrizione dei particolari immanenti del soggetto, per lasciare spazio alla menzione di ciò che universalmente è ritenuto valido dal pubblico, ricordando in questo, l'attribuzione classica di una qualità alla categoria di appartenenza del lodato.

Il vero momento encomiastico è dato dal parallelismo tra Gonzaga e le

¹⁷⁵ Bandello (1989), n° 188.

divinità che allegoricamente rappresentano l'attributo in questione – per cui Luigi Gonzaga è un Apollo per la bellezza, un Marte in guerra e un Mercurio per le scienze –, e dalla ripetizione di parole appartenenti al campo semantico della qualità lodata in quel momento. Nella prima quartina si loda il corpo e, per i canoni dettati nell'antichità, esso deve essere bello, per cui tale aggettivo è ripetuto tre volte e riferito al viso, alle fattezze e al complesso della persona. La seconda quartina è dedicata ai pregi del guerriero ed, ecco, che ritroviamo i sostantivi 'valor', 'pregio', 'vittorie'; nella prima terzina invece siamo di fronte al campo semantico del parlare dotto e troviamo 'ragionando', 'eloquenza', 'parlar'. La struttura della lode riprende dunque quella pindarica in cui il vero momento encomiastico era dato dalla presenza del mito che – abbiamo visto – aveva la funzione di equiparare le gesta del lodato a quelle di un personaggio mitologico di indiscussa lodabilità, ripetendo e amplificando l'indiscutibile lodevolezza del soggetto.

Concludendo, il sonetto di Bandello è un'unica domanda retorica che mostra come la scelta del soggetto da parte dell'autore non sia stata dettata da una preferenza personale per il signor Gonzaga, ma per il fatto che tutta la società ('la bell'Italia') lo considera degno di lode.¹⁷⁶

L'omogeneità d'opinione tra il pubblico e l'io è ancora più evidente nel sonetto n° 221 delle *Rime della vulgata* di Tebaldeo, dedicato al duca Ercole I d'Este nell'occasione del completamento dei lavori di ampliamento delle mura di Ferrara:

I vitii e la mal stabile vechieza
tenean la toa citade opressa e oscura;
tu rinovati hai gli homini e le mura,
ché senza gemma anel non ha bellezza.

¹⁷⁶ Una struttura analoga si rinviene anche nel n° VII di Sannazaro in cui "l'Italia tutta onora" (v. 4) "i tuoi costumi egregi" (v.3) "e la virtù" (v.4) e "i rari alti tuoi pregi" (v.6). Cfr. Sannazaro (1961), n° VII.

No 'l nomi più chi l'Hercul greco apreza,
ché se cum la soa dextera sicura
occise i monstri, gli è più grave cura
trar al ben far la gente al male aveza;

da te domiti sono, e cum tal modo
che amano il domitor: che quello antico
non ebbe questo, e però manco il lodo.

Lassi i disegni hormai chi te è nemico:
che più deve sperar, se firmo e sodo
è facto il muro, e il populo a Dio amico?¹⁷⁷

Il sonetto si apre con la descrizione del degrado ferrarese (v. 1-2) prima che Ercole I d'Este ("tu", v. 3) salga al potere iniziando azioni di recupero tra le quali il risanamento delle mura e la diffusione della morale tra la popolazione. Il *locus a re* è descritto esplicitamente nel verso 3 e successivamente ripreso metaforicamente nel verso 4 in cui si paragonano le mura della città ad un anello e gli abitanti, redenti per opera di Ercole, ad una gemma.

La lode prosegue con una *refutatio* dell'*opinio comunis* sotto forma di esortazione alla popolazione a lasciare da parte l'ammirazione per il greco Ercole – citato per la sua forza ma soprattutto per l'omonimia con il ferrarese – in quanto egli riuscì solo a sconfiggere alcuni terribili mostri, a differenza del ferrarese il quale è riuscito in un'opera cristianamente superiore, vale a dire riportare il popolo sulla retta via. La benevolenza con la quale il popolo ferrarese accetta i precetti cristiani dati loro dall'estense è utilizzata nella prima terzina come ulteriore momento per mostrare la superiorità dell'Ercole ferrarese rispetto a quello mitologico, in quanto, quest'ultimo, è privo dell'amore dei suoi concittadini. Con questa strategia si tematizza come il soggetto della composizione sia *in primis* lodabile perché amato dal popolo tutto.

Anche la scelta del destinatario è importante all'interno della strategia della

¹⁷⁷ Tebaldeo (1992), n° 221.

messa a punto di un elenco delle qualità del soggetto, perché il destinatario è Ercole stesso che, quindi, non ha bisogno di essere persuaso della propria grandezza e dell'importanza del proprio operato.

L'ultima terzina sembra abbandonare il discorso encomiastico per abbracciare il genere deliberativo presentandosi, sul piano dell'*elocutio*, come un'esortazione ai nemici ad abbandonare ogni piano d'attacco contro Ferrara ormai imprendibile grazie alle mura erette da Ercole e alla fede cristiana da lui ripristinata. In realtà il consiglio è formulato con la struttura grammaticale di una domanda retorica che ha lo scopo di riassumere le qualità e le azioni lodate nelle strofe precedenti ricordando il tipo di chiusura riassuntiva postulata nell'*ad Herennium*. A differenza del sonetto di Bandello studiato in precedenza, qui l'argomentazione ha uno spazio più ampio; il momento encomiastico per eccellenza rimane tuttavia il parallelismo mitologico costruito sulla base dell'omonimia che è – sia detto per inciso – una strategia con radici profonde che sboccherà in tutto il suo fervore nel Barocco.

Un altro tipo di lode *endoxale* rinvenibile nel panorama rinascimentale è dato dall'elenco delle qualità postulate nelle retoriche classiche e attribuite ad un soggetto ritenuto encomiabile solo dall'Io che, oltre alla funzione di encomiarlo, ha il compito di renderlo noto presso il pubblico, il quale, non appena udita la lode, non tarderà a ritenerlo anch'esso lodevole. Paradigmatico di questa categoria è il n^o 187 di Bandello¹⁷⁸, interessante soprattutto perché precede il

178

Quando 'l valor e la prodezza vostra
meco, Signor, i' penso, dico allora:
«questi è sì forte ed animoso ancora,
che di par con Alcide in campo giostra.»

E s'eloquenza in voi suoi frutti mostra,
come lo stil sì chiar fa fede ognora,
«ecco», allor grido, «chi le Muse onora
e tanto leva in alto l'età nostra».

Le vostre bellicose imprese tali

sonetto dedicato a Luigi Gonzaga appena analizzato, a dimostrazione di come le due strategie di lode coesistono, non siano in concorrenza tra loro, ma si coadiuvino vicendevolmente come strategie per la lode di *endoxa*. In questo encomio l'Io ritiene il soggetto lodevole per la "prodezza" (v. 1), l'"eloquenza" (v. 5), le "bellicose imprese" (v. 9), vale a dire perché incarna il paradigma rinascimentale del lodevole, che, anche in questo caso, è menzionato attraverso la citazione e il parallelismo con figure mitologiche, a ulteriore dimostrazione del fondamentale ruolo del momento mitologico all'interno della lode di caratteristiche universali.

Una strategia simile è rinvenibile anche nel sonetto n° 92 in cui l'Io creato da Sannazaro ritiene lodevole il soggetto ("al creder mio", v. 10) elencandone le caratteristiche etiche che ne fanno un soggetto adeguato al discorso encomiastico presso il pubblico. Notevole in questo sonetto è inoltre l'essere ignoto del soggetto, fatto che, nel concreto, non ha ripercussioni né sulla struttura, né sull'*argumentatio* della lode, perché ad essere encomiate sono, nuovamente, le caratteristiche universali di una persona e non le qualità particolari e peculiari del soggetto prescelto.

Se, rivolgendo ancor le antiche istorie,
ti specchi in quelle eccelse e felici alme,
Roma, che in te tante onorate palme,
tanti trofei portàr, tante vittorie,

questa fra l'altre tue rare memorie,
fra l'altre lodi più leggiadre et alme,
fra le più preziose e ricche salme,
per colmo ascriver puoi de le tue glorie.

son che stancar puon Cirra; e 'l vago dire
puó torvi a morte e altrui donar vita.

Quanto dunque dovete ognor gioire,
che vostra fama sia con sì bell'ali
con Marte e Febo sovra 'l ciel salita.
Bandello (1989), n° 187.

Ché con altero fasto e trünfale,
spirto vedrai pur oggi, al creder mio,
da far con suo splendor meravigliarte;

tal che dirai: – Se questi è uomo mortale,
è Paulo o Scipion; ma s'egli è dio,
chi sa or se è Nettuno, Apollo o Marte? –¹⁷⁹

L'argomentazione giustifica la scelta del soggetto attraverso la menzione delle sue qualità immanenti, che sono tali da renderlo un *sujet* lodevole. Analizzando il sonetto dal punto di vista degli atti linguistici, esso si presenta come un'esortazione a Roma a passare in rassegna i propri eroi che hanno compiuto gesta nobili o riportato grandi vittorie, per ascrivere l'anima del lodato tra i migliori, o, per l'esattezza, al primo posto. L'ultima terzina è una domanda retorica che l'Io mette in bocca a Roma sull'identità della persona in questione. Tale questione è interessante perché in essa s'inserisce un parallelismo con alcuni personaggi nuovi nel panorama encomiastico, che tuttavia ricalcano un agire poetico tipico per il Rinascimento. In concreto, il paragone con Paolo richiama l'elemento cristiano – quantitativamente molto presente nelle liriche rinascimentali e ogni volta presentato attraverso strategie diverse –, al quale si aggiunge la figura di Scipione come eroe di guerra per poi trascendere ai modelli divini tramite il paragone con Apollo per la bellezza e per l'opera letteraria, Marte per le armi e – paragone nuovo – Nettuno, dio del mare, la cui scelta è probabilmente giustificata dalle attività navali svolte dalla persona in questione. L'ultima terzina funge da spiegazione del perché questa persona debba essere lodata non solo dall'Io ma dalla stessa Roma, che funge ulteriormente da autorità presso il pubblico.

Dal punto di vista della situazione comunicativa è notevole il fatto che il destinatario sia Roma, città potente, sede papale e con un'importante tradizione bellica, la cui scelta, oltre ad essere giustificata sicuramente dalla provenienza

¹⁷⁹ Sannazzaro (1961), n° 92.

della persona in questione, è funzionale allo sviluppo della persuasione della lodabilità del soggetto: se Roma, la cui autorità è indiscussa dal punto di vista storico-culturale, riterrà il soggetto lodevole, allora tutta l'umanità dovrà necessariamente ritenerlo tale¹⁸⁰.

3.1.1. Strategie “irregolari” per l'encomio “regolare”.

All'interno della lode di *endoxa* esistono anche encomi che presentano una qualche novità rispetto alle strutture canoniche analizzate sin qui. Come base per la lode delle qualità universali si parte, ad esempio, da un momento puntuale¹⁸¹,

¹⁸⁰ Questa strategia è presente in tutta l'opera di Sannazzaro che si apre con la lettera dedicatoria in cui egli asserisce, indirettamente, che se il destinatario dell'opera nella persona di Cassandra Marchese riterrà l'opera degna di lettura, allora tutta la comunità dovrà ritenerla tale.

¹⁸¹ La ripresa di un momento puntuale è utilizzata da Tebaldeo, il quale, coerentemente al metodo della lirica cortigiana di concretizzare il momento alla base della lode, riprende lo stemma della casata del Gonzaga e fa dell'aquila in esso rappresentata il mittente della lode.

De la gente che a vol discorrendo erra
qui la gloria e il timor giacer vedrai;
sotto Francesco il mio valor mostrai
e tal in aër fui qual egli in terra.

Un folgor vide chi me vide in guerra.
Temetti arder talhor tanto alto andai,
ma non sì che non più fosse alta assai
la fama di colui che qui mi serra.

Nulla negommi mia benigna sorte;
morendo vinsi: da un signor fui pianto,
ebbi a l'exequie mie tutta la corte.

Tu che servi il Gonzaga e vedi quanto
grato me sia, servi costante e forte:
che darà a un huomo, se a un ocel dà tanto?

Tebaldeo (1992), n° 386.

La descrizione con funzione encomiastica delle azioni compiute dall'aquila, adesso morta, durante il 'servizio' presso Francesco Gonzaga non è fine a se stessa ma funge da lode al padrone, grazie al parallelismo tra le azioni temerarie del narratore-aquila, che, nonostante siano gloriose e alte, rimangono tuttavia inferiori rispetto a quelle del secondo termine di paragone. Il parallelismo nella prima quartina è strutturato come un'antitesi semantica tra le azioni aeree dell'aquila e quelle terrene di Francesco Gonzaga, mentre la seconda quartina propone un confronto tra le azioni belliche dell'uccello e quelle del Gonzaga a cui è nuovamente attribuita la palma. Merita riflettere un momento sulla metaforica usata perché, tradizionalmente, la grandezza di una persona si esprime nel linguaggio figurato con una metafora inerente al volo; nel nostro caso l'io, essendo un'aquila, vola realmente, per cui l'altezza metaforica del Gonzaga è paragonata all'altezza reale dell'uccello, conferendo all'argomentazione un grado più elevato di veridicità rispetto ad un'argomentazione basata solo su una

oppure si attua un gioco linguistico, oppure la lode è inserita in un blocco di liriche che, cronologicamente, encomiano tutta l'esistenza del lodato. Importante notare tuttavia che i due elementi della notorietà del soggetto e dell'attribuzione di qualità immanenti, tangibili e universali rimangono costanti anche in questi casi, per cui, nonostante le novità apportate, gli encomi rimangono, per così dire, canonici.

L'*interpretatio nominis* – tanto cara al Barocco¹⁸² - di cui Matteo Maria Boiardo si serve all'interno del suo *Canzoniere*, è una strategia per attuare la lode delle qualità universalmente ritenute lodevoli dal pubblico, mediante strategie retoriche, che mostrano, come già nel Rinascimento il momento pragmatico legato al discorso della lode, cominci a slittare in direzione della messa in mostra dell'abilità retorica del poeta. Boiardo sceglie una serie di donne¹⁸³, di cui loda la bellezza mediante l'acrostico dei loro nomi.

Arte de Amore e forze di Natura
Non fur comprese e viste in mortal velo
Tutte giamai, dapoi che terra e cielo
Ornati fòr di luce e di verdura:

Non da la prima età semplice e pura,

metaforica verisimile.

Le caratteristiche lodate nel Gonzaga appartengono alla sfera bellica e umana – fama e magnanimità –, rispecchiando il clima cortese del primo Rinascimento e mettono nuovamente in primo piano le teorie retoriche di G. da Trebisonda sull'*opinio comunis* intorno alla lodabilità del soggetto. In questo sonetto, tuttavia, il poeta si avvale di una dimensione fittizia che la retorica non possiede, vale a dire la discrepanza tra l'Io narrante e il poeta autore dell'opera, che, nel nostro caso, è sottolineata e rafforzata dalla scelta di un'aquila nella funzione di oratore. A questa scelta possono essere attribuite quattro funzioni: *in primis*, l'aquila è un uccello nobile, aiutante di Giove che conferisce prestigio al suo possessore e detiene una certa autorità e attendibilità come narratore. Dalle sue caratteristiche deriva che, se l'aquila ritiene lodevole Francesco Gonzaga, allora la comunità tutta lo dovrà ritenere tale. In secondo luogo l'aquila è deceduta e quindi in grado di trarre il bilancio della propria esistenza mettendo in rilievo – per encomiarlo – il ruolo importante del Gonzaga nel renderle la vita piacevole. A quanto detto si aggiunge il fatto che l'aquila raggiunge altezze molto elevate in volo, fatto che si presta allo sviluppo della metaforica, che ruota intorno all'altezza del Gonzaga raggiunta attraverso la gloria.

¹⁸² Cfr. Bartali (2008).

¹⁸³ Cfr. Boiardo (1990), n° 120, che non verrà analizzato in questa sede perché la lode è da ascrivere alle strategie per la conquista della donna e quindi al discorso amoroso, ma comunque interessante come esempio per questo tipo di strategia encomiastica.

In cui non se sentio caldo né gielo,
A questa nostra, che de l'altrui pelo
Coperto ha il dosso e fatta è iniqua e dura,

Accolte non fòr mai più tutte quante
Prima né poi, se non in questa mia
Rara nel mondo, anci unica fenice.

Ampla beltade e summa ligiadria,
Regal aspetto e piacevol sembiante
Agiunti ha insieme questa alma felice.¹⁸⁴

Letto senza tener conto dell'acrostico, questo sonetto presenta la stesura – tipica per la lode di *endoxa* – sul piano sintagmatico degli attributi canonici per la lode della donna, attuata attraverso la ripetizione di sinonimi appartenenti al campo semantico della bellezza e dell'aspetto fisico in generale. In altre parole, la lode degli attributi universali della donna potrebbe essere applicata a qualsiasi altra creatura di sesso femminile. L'acrostico, oltre a rivelare il nome del soggetto lodato e renderlo *endoxale* per la sua nobiltà di natali, ha anche la funzione di trasformare in particolare, ciò che prima era universale, iniziando quel processo che – vedremo – verrà portato alle estreme conseguenze nel Barocco.

Ancora basata sull'*interpretatio nominis* è la strategia che vede la lode della

¹⁸⁴ Boiardo (1990), n° 14. Ancora dedicato allo stesso soggetto e sviluppato con la stessa strategia è il n° 34 in cui si legge

Anzelica vagheza in cui Natura
Ne mostra ciò che bel puote operare,
Tal che a sì chiara luce a comperare
Ogni stella del ciel parebbe oscura,

Non si può aconciamente anima dura
In graziosa vista colorare;
A voi una umiltà ne li ochi appare
Che di pietate ogn'alma rassicura.

A che mostrare adunqua che le pene
Per voi portate sian portate invano,
Ridendo el foco che 'l mio cor disface?

Alma ligiadra, tropo disconvene
Risposta dura a un viso tanto umano:
Aiuto dunque, on morte, qual vi piace.
Boiardo (1990), n° 34.

persona incentrata solo sulla metafora che gioca con una continua sostituzione del significato correlato al significante del nome. Paradigmatici sono i sei sonetti di Tansillo dedicati a Ruy Gomez de Silva¹⁸⁵ il cui gioco metaforico ruota intorno al continuo interscambio tra il significato “silva” inteso latinamente come bosco e “silva” inteso come Sig. Silva. I primi due sonetti elencano i personaggi e le virtù che si “diportano” all'ombra del bosco/personaggio. Il terzo elenca gli alberi che compongono il bosco che, metaforicamente, suggeriscono le virtù del lodato; il quarto presenta il parallelismo tra le selve mitologiche e la selva terrestre/Ruy Gomez che supera quelle celesti perché illuminata da un Sole superiore (Filippo II); il quinto è un confronto tra l'opera che Petrarca redasse all'ombra di un solo “Lauro” e l'opera che Tansillo redige all'ombra di “cotanta selva”. Nell'ultimo sonetto si loda il personaggio per la propria umiltà, virtù e bontà.

Concludendo, del blocco di sei sonetti solo l'ultimo è una lode fattuale della persona in questione, mentre gli altri cinque sono un encomio indiretto che ruota intorno alla metafora continuata della selva. Tale metafora è costruita grazie al gioco acustico che sostituisce al significante “selva” il significato di bosco e il cognome della persona.

Un'altra strategia, che avrà grandi ripercussioni sulla lirica barocca e che si rinviene già all'interno del canzoniere di Tansillo, è l'encomio della vita del soggetto sviluppato all'interno di blocchi di liriche dedicate a lui e ai suoi figli, per cui l'encomio della persona prescelta segue un filo biografico e narrativo. Il blocco prende l'avvio dalla narrazione delle attività svolte dal personaggio in vita, prosegue con la nascita dei figli e l'elenco delle loro azioni, per giungere alla morte del personaggio, alla quale si lega la lode della sua memoria. L'encomio non è quindi unico e puntuale ma si riferisce alla vita del lodato nel suo corso generale dimostrando l'appartenenza del soggetto alla categoria dell'*endoxon schema* non solo per un'azione o per un attributo ma per la

¹⁸⁵ Cfr. Tansillo (1996), n° 140-146.

condotta di tutta la vita.

Paradigmatico è il blocco dedicato a Fernando Alvarez di Toledo duca d'Alba, a suo figlio Pietro di Toledo e al figlio di questo, don Garzía (n° 151-210); il blocco comincia con l'encomio in occasione della vittoria di Fernando contro i Turchi (n° 151-152), prosegue con le azioni gloriose del figlio Pietro (n° 153-157) e con i doni che la città di Napoli offre al soggetto per le sue azioni eroiche (n° 158-160), va avanti con la morte di Fernando e la gloria a lui concessa dalla creazione di monete con la sue effigie, di statue che lo rappresentano e di poesie a lui dedicate (n° 161-163). Il blocco continua con l'encomio del figlio Pietro, delle sue azioni gloriose (n° 164-179), e di quelle di suo figlio don Garzía (n° 180-210).

In particolare si distinguono due sonetti per la “concettosità” del loro sviluppo; il primo (n° 152) in cui Fernando Alvarez di Toledo duca d'Alba è lodato attraverso una metafora continuata incentrata sul gioco di parole con il cognome Alba e il momento temporale dell'alba¹⁸⁶ che ricorda il blocco dedicato a Ruy Gomes de Silva; dalla descrizione di un evento temporale si passa al paragone con Fernando che da solo riesce a scacciare i Turchi con il suo “sorgere” così come il sole, da solo, scaccia la luna – metonimica per l'impero

186

Com'al venir del sol, bench'esca solo,
le schiere de le stelle, che son tante,
par che si fuggan timide davante,
e lascin de sé vòto il nostro polo,

onde che vidde il numeroso stuolo,
di ch'il ciel s'illustrava poco innante,
si meraviglia come in un instante
tanti splendor se ne sian iti a volo;

cosí la turba minacciosa e magna,
che non cede a gli eserciti di Serse,
cui pareva quasi angusta la campagna,

e il tanto folgorar de l'arme avverse
sparir si vidde e lasciar vòta Spagna,
tosto che l'Alba nostra il lume aperse.
Tansillo (1996), n° 152.

turco. Lodato è quindi il *locus a re* e l'encomiabile attività bellica del soggetto; interessante è il fatto che tale *locus* non sia descritto, come ci aspetteremmo nell'ambito della lode rinascimentale, ma sviluppato attraverso una metafora continuata.

Il secondo sonetto (n° 204) notevole in questo blocco encomia Pietro di Toledo attraverso un'aquila narratrice che, fuggita al suo padrone, si pente di aver lasciato una mano tanto gloriosa e desidera “piú tosto morir nei lacci suoi, / che viver sciolto” (vv. 13-14). Le strategie encomiastiche ricalcano quelle già analizzate in Tebaldeo a dimostrazione che tale tipo di “ingegnosità” ha una risonanza positiva anche negli anni successivi; interessante, anche in questo caso, è notare come le qualità lodate siano quelle canoniche che si rinvergono nel paradigma del lodevole rinascimentale e che solo la strategia di attuazione della lode è “ingegnosa” in un'accezione quasi barocca del termine.

4. Lirica burlesca rinascimentale.

La poesia in volgare italiano nasce bipolare; da un lato aulica, tragica e nobile, dall'altro, burlesca, giocosa e popolareggiante¹⁸⁷. Tale bipartizione, dovuta alle norme del *decorum*, si rinviene anche in ambito encomiastico, dove alla lode seria di *endoxa* si affianca quella scherzosa di *amphidoxa*, *adoxo* e *paradoxa*. Dopo il periodo medievale, il cui lavoro di traduzione da parte del clero di encomi paradossali già esistenti è interrotto da qualche sporadica produzione propria, come nel caso di Tabarin con le sue agiografie parodistiche,¹⁸⁸ si giunge al Rinascimento in cui la ripresa del paradosso è dovuta, da una parte, all'*imitatio* antica e all'esercitazione oratoria prevista nelle materie del *trivium*,¹⁸⁹ e, dall'altra, sia come ulteriore possibilità dettata dalle

¹⁸⁷ Cfr. Orvieto/Brestoli (2000), pag. 13.

¹⁸⁸ Ad esempio il sermone di S. Prosciutto e Sant'Anguilla.

¹⁸⁹ Cfr. Venning (1950), pp. 57-73.

norme del *decorum*, che come contrapposizione alla serietà del modello petrarchesco¹⁹⁰.

Per alcuni critici la lirica giocosa è un fenomeno improvvisato in cui chi produce i testi “non pensa minimamente di confrontarsi con la cultura letteraria, fondata sull’imitazione dei carmi latini, sull’epica e sulla lirica petrarchesca”¹⁹¹. Per altri la tradizione comico-burlesca¹⁹² del Rinascimento si lega alla corrente dell’antipetrarchismo e si presenta non come poesia d’occasione ma come genere pensato e voluto¹⁹³.

Nel Quattrocento gli autori giocosi – più importante dei quali è Domenico di Giovanni detto il Burchiello e fondatore del metodo “alla burchia” – si distaccano dalla lirica petrarchesca preferendo temi e soggetti più bassi rispetto all’amore, allo scopo di divertire il pubblico.¹⁹⁴ Nel caso specifico di Burchiello si assiste ad un vero e proprio rovesciamento delle norme del petrarchismo poiché egli inserisce nelle sue liriche l’amore per prostitute e meretrici, che in concreto sono elementi incompatibili con il sistema creato dal Petrarca nel discorso serio della lirica amorosa. Burchiello diviene il portavoce di una lirica che nasce nelle taverne, “prodotta in maniera occasionale per quegli ambienti o per la piazza, una poesia certamente di origine urbana che suggeriva umori dall’oralità e dalla cultura popolare”¹⁹⁵, che usava, nei termini della Avellini, una

¹⁹⁰ Cfr. Colie (1966), pag. 73, Schulz-Buschhaus (1993).

¹⁹¹ Burchiello (2002), pag. 768.

¹⁹² Per non creare dubbi sull’utilizzo del termine burlesco preciso che utilizzerò “lirica giocosa” come nome generale, “burlesco” per designare il fine di tale lirica che si esprime attraverso le pasquinate, la poesia burchiellesca, bernesca, canti carnascialeschi e gliommero, che a loro volta si servono del mezzo metrico del sonetto caudato, dell’epigramma e del capitolo.

¹⁹³ Cfr. Schulz-Buschhaus (1993), pp. 281-290. Tale tesi non mi pare completamente convincente dal momento in cui la coesistenza nel Rinascimento della diade petrarchismo e anti-petrarchismo non gioca sullo stesso piano, ma all’antipetrarchismo è lasciato spazio solo all’interno della lirica burlesca. Non voglio entrare nella diatriba se la lirica giocosa sia un genere ben concepito o spontaneo; a me interessa analizzarne le componenti per evidenziare come nel Rinascimento ogni soggetto abbia il proprio genere d’appartenenza e come nel Barocco, invece, i temi bassi saranno trasportati all’interno della lirica seria, annullando i confini della bipartizione del genere serio e burlesco.

¹⁹⁴ “Aneddoti lievi, scherzi sciapiti, lepidezze di tenue significato, punture a fior di pelle, sarcasmi roventi, ingiurie da piazza, ecco gli argomenti di quella poesia. Lieti buontemponi, che i commerci tenevano lontani dalla patria, rievocavano nei loro sonetti il ricordo delle amorevoli baldorie.” Rossi (1964), pag. 251.

¹⁹⁵ Nigro (2002), pag. IV.

forma di “metafora regressiva” che degrada la metafora seria ed universalmente accessibile ad una comica e giocosa, decifrabile solo per il pubblico del tempo informato sul contesto della lirica e sull’occasione della sua stesura.¹⁹⁶ La sua lirica si riferiva a temi spiccatamente biografici, limitandosi alla trattazione “ridanciana e allegra”¹⁹⁷ delle cattive notti passate al freddo, delle cene frugali e sgradevoli, nonché degli abiti “sbrandellati”; in altre parole “ai temi platonici e stilnovistici [questo tipo di poesia] contrappose la quotidianità che sfociava nella gaglioffaggine e nella buffoneria”¹⁹⁸.

Tali tematiche non entrano tuttavia in conflitto con le norme del *decorum* poiché esse vengono sviluppate all’interno del sonetto caudato o del capitolo, cioè generi normativamente adatti alla trattazione di tematiche basse. Inoltre, anche lo stile risulta basso e volgare, fatto che ulteriormente sottolinea l’attenzione alle norme del *decorum*. Lo scopo della lirica giocosa è divertire divertendosi, vale a dire creare componimenti fortemente legati al momento del riso nel destinatario e nel poeta che si diverte a comporre. Nel destinatario il primo momento che crea un moto d’ilarità è rappresentato dal rovesciamento delle tematiche da serie a facete, con il ferimento delle norme che sino a quel momento vigevano nel discorso lirico. A quest’aspetto si aggiunge il momento del turpe, che si concretizza con l’utilizzo di un vocabolario sconcio che descrive un soggetto altrettanto basso. Infine va ricordata la discrepanza tra l’essere del soggetto e la presentazione che se ne dà, che ‘diverte’ per i suoi sottintesi e i suoi rimandi pornografici.

¹⁹⁶ Cfr. Avellini (1973), pag. 291- 316. L’autrice dell’intervento si sofferma molto sul fatto che la poesia burchiellesca offre dei passaggi divertenti solo per coloro che conoscevano le persone o i luoghi citati, una specie di poesia per gli *insider* come si vede prendendo in esame il sonetto XXXVIII (“Se tu vuo’ far d’un granchio un pipistrello, / torrai del due una predichetta / e di coppia di cacio la berretta, / e tò del babuin un salterello. // E la Camella, ch’ha avuto l’anello, / e Agnolo e Nannino con molta fretta / ci disson delle mummie la vendetta, / perchè Spinaci s’azzuffò con Baccello. // Tò quattro ciottoli cambiati dal Frullana, / e lo ‘ndovinar dell’Apollonia pazza, / se vò dipinger una melagrana / sopra quanti bollor fa l’acqua pazza. // E di Ferron la mazza / portava presto a Siena l’ambasciatore / come Nastagio ebbe le scorreggiate.” Burchiello(1952) in cui il lettore è messo a confronto con personaggi ignoti come l’Agnolo, il Nannino o il Frullana.

¹⁹⁷ Rossi (1964), pag. 252.

¹⁹⁸ Nigro (2002), pag. VII.

Nel Cinquecento il paesaggio che si è andato formando intorno alla lirica giocosa è arrivato all'apice della varietà¹⁹⁹; alle pasquinate, alla gliommero, alla poesia burchiellesca, bernesca e ai canti carnascialeschi si aggiunge inoltre la poesia paradossale. Di fronte a questa varietà è forse opportuno soffermarsi sullo *status* della lirica giocosa e cercare di capire se essa sia da considerarsi una parodia dei sistemi preesistenti o se si presenti piuttosto come un genere a sé, teso a rovesciare i fondamenti letterari della poesia intesa come *mimesis* dei sentimenti a favore della realtà umile che si loda. Sostenitore della tesi del genere a sé che accomuna il burlesco al discorso paradossale antico è Corsaro, il quale vede nella scelta del soggetto e nel modo di trattarlo un *continuum* tra il discorso paradossale classico e la lirica giocosa rinascimentale²⁰⁰. Sostenitori della tesi secondo la quale la lirica burlesca risulta essere mera parodia, è Toffanin²⁰¹ per il quale tutti i poeti berneschi, ovvero coloro che scrivono come il Berni²⁰² –

¹⁹⁹ Nel Cinquecento si fondano anche le prime Accademie „burlesche“ come i Vignaiuoli, l'Accademia delle Virtù e dei Virtuosi, l'accademia dello Sdegno, degli Umidi (di cui fa parte Grazzini detto il Lasca) e l'Accademia degli Ortolani, per citare le maggiori.

²⁰⁰ Corsaro (1999), pp. 94-104.

²⁰¹ Cfr. Toffanin (1965), pp. 391-400.

²⁰²

Nel caso del Berni tale tesi è evidente per ciò che concerne la ripresa semantica e strutturale del sonetto del Bembo *Mentre navi e cavalli e schiere armate* che è fatto soggetto della parodia *Né navi né cavalli o chiere armate*;

Mentre navi e cavalli e schiere armate,
che 'l ministro di Dio sì giustamente
move a ripor la misera e dolente
Italia e la sua Roma in libertate,

son cura de la vostra alta pietate,
io vo, Signor, pensando assai sovente
cose, ond'io queti un desiderio ardente
di farmi conto a più d'un'altra etate.

Dal vulgo intanto m'allontano e celo,
là dov'í leggo e scrivo, e 'n bel soggiorno
partendo l'ore fo picciol guadagno.

Peso grave non ho dentro o d'intorno;
cerco piacer a Lui, che regge il cielo:
di duo mi lodo, e di nessun mi lagno.

Bembo, CXIII.

CONTRAFFÀ LA PARODIA A UN SONETTO DEL BEMBO.

Beccuti, Lasca, Caporali – riprendono i modelli di lirica preesistente facendone una parodia.

A mio avviso, seguendo anche le annotazioni di Longhi²⁰³, la lirica burlesca contiene entrambi gli aspetti; da una parte troviamo composizioni il cui soggetto è estrapolato dal mondo basso e vile e la cui lode non può essere altro che una parodia degli encomi seri dedicati invece ad eroi, per mettere in atto quello che Orvieto designa come “comico relativo”²⁰⁴. Dall'altra abbiamo lodi di entità eticamente negative o di malattie riconducibili senza dubbio al discorso paradossale stretto e la cui comicità è “assoluta”²⁰⁵. In altre parole le due tendenze che Toffanin e Corsaro distinguono così radicalmente, a mio avviso, possono essere fatte confluire in un discorso unico che riprende il modello classico del discorso paradossale al quale si affiancano temi *adoxali* e *amphidoxali* con l'aggiunta di un terzo elemento dato dalla parodia del discorso

Né navi né cavalli o schiere armate,
che si son mosse così giustamente,
posson ancor la misera e dolente
Italia e Roma porre in libertate.

S'è speso tanto ch'è una pietate,
e spenderassi e spendesi sovente:
mi par ch'abbiamo un desiderio ardente
di parer pazzi alla futura etate.

Onde al vulgo ancor io m'ascondo e celo;
non leggo e scrivo sempre e 'n mal soggiorno
perdendo l'ore, spendo e non guadagno.

Cosa grata non ho dentro o d'intorno,
testimon m'è colui che regge il cielo;
di me sol, non d'altrui mi dolgo e lagno.

Berni (1969), pag. 67.

²⁰³ “Nel capitolo burlesco – e, va subito precisato, nella sua tipologia paradossale – si tratta di fare il verso, con maligna icasticità, alla tradizione umanistica delle diatribe *de falso et vero bono*, dei trattati *de voluptate*, delle prescrizioni *ad bene beateque vivendum*”. Longhi (1983), pag. 231. Molti capitoli quindi cercano di rispondere alla domanda su quale sia il sommo bene parodiando le opinioni comuni. Si aprono quindi due possibilità; i satirici rispondono con l'opinione dell'autore contro l'opinione del volgo, mentre i burleschi rispondono con la presentazione di una babele di voci. Inoltre esistono raccolte “miste” di satira e burlesco che rendono ancora più difficile tracciare i confini netti tra i due poli. Cfr. Longhi (1983).

²⁰⁴ Orvieto (2000), pag. 63.

²⁰⁵ Cfr. Orvieto (2000), pag. 63.

serio.

Il parametro che rimane costante sia nella concezione di Corsaro che di Toffanin è il comico: la poesia burlesca è associata al momento del riso. Secondo la definizione di Platone il riso scaturisce dallo scarto tra l'essere e il credere d'essere, cioè nell'ignoranza nel non conoscersi²⁰⁶. Per Aristotele il ridicolo è una deficienza, un difetto, è il brutto che non deve provocare sentimenti di sofferenza, è l'inganno che l'oratore provoca con la paronomasia, l'allusione e l'omonimia²⁰⁷. Nel *De oratore* Cicerone evidenzia l'importanza del riso ai fini di conciliare la benevolenza del pubblico²⁰⁸ e scaturisce dai tre *loci* da cui parte la lode, vale a dire *a persona*, *a re* e dalle *res externae*²⁰⁹, che vengono rovesciati. In altre parole, il riso è il capovolgimento degli elementi positivi da cui deriva ammirazione, fatto che avvalorava la tesi del burlesco come parodia della lirica seria. Nel momento in cui il riso deriva dalla descrizione della bruttezza e dell'ignoranza nel conoscersi, esso giustifica la posizione per la quale la lirica burlesca è un genere a sé.

Comunque venga messo in moto il meccanismo per ottenere il riso non si deve trascurare che 'riso' e 'ammirazione' si implicano vicendevolmente come è postulato nel *De ridiculis* di Maggi (1559), per il quale il momento

²⁰⁶ Cfr. Platone, Filebo 47d- 50e; nella sua digressione sul riso Socrate enumera tre cause alla base del ridicolo: ritenersi più belli, più ricchi o più virtuosi di quello che siamo. Per un'analisi analitica del riso in Platone cfr. Ordine (1996), pp. 1-10 e Kablitz (1996), pp.129-131.

²⁰⁷ Il libro VI della *Poetica* che avrebbe dovuto parlare del riso è andato perduto. La sua definizione si ricava dalla somma delle frasi presenti in *Retorica* III, 1412a, 1419b, e nel cap. 14 dell'*Etica nicomachea*.

²⁰⁸ "Io dico che conviene indubbiamente all'oratore provocare il riso, sia perché la stessa ilarità concilia la benevolenza a colui che la suscita, sia perché tutti ammirano l'acutezza che spesso è contenuta in una parola, soprattutto quando è detta da uno che si difende, ma talvolta anche da uno che attacca, sia perché il ridicolo abbatte l'avversario [...] e nello stesso tempo mette in evidenza la finezza, la cultura e la prontezza di spirito dell'oratore" Cicerone, *De Oratore*, II, 370-373.

²⁰⁹ Cicerone si concentra anche sulla questione dei limiti del riso e delle varie specie di ridicolo che portano al riso, individuando nello scarto tra l'essere e il pensare d'essere la causa prima del ridicolo (cfr. Cicerone, *De Oratore* II, 370-75). La discrepanza tra le caratteristiche dell'oggetto lodato e la formulazione della lode sono alla base del ridicolo all'interno del discorso burlesco ma anche del discorso encomiastico serio barocco, in cui un oggetto insignificante è presentato alla stregua di un eroe.

dell'ammirazione – nel senso di sorpresa – è essenziale per far scaturire il riso²¹⁰. Riprendendo le teorie aristoteliche e ciceroniane, Maggi rinviene i motivi che fanno scaturire il riso nei *loci* che abbiamo visto essere propri del *genus demonstrativum* – vale a dire il *locus a persona, animi e res externae* – capovolgendo la prospettiva dell'osservazione: quello che nella lode di una persona provoca ammirazione nel pubblico, lo indurrà al riso se si allontana da ciò che si accorda con la natura²¹¹. In altre parole, una persona bella indurrà all'ammirazione, una brutta al riso²¹². Il riso non scaturisce solo dalle azioni o dalle caratteristiche di una persona, ma anche dal modo in cui un dato evento è presentato; in altre parole, il riso non trova il suo fondamento solo nella *res* ma anche nei *verba*. Alle teorie dei pensatori antichi Maggi aggiunge un punto fondamentale per la comprensione del rapporto tra la lirica burlesca e la lirica seria barocca:

quamquam vero ridicula omnia a superius enumeratis ridiculorum locis deduci certum sit, ea tamen, si non accedat admiratio, sola nequeunt suum munus praestare. Quod hac maxime ratione persuaderi potest: nullum enim ridiculum adeo salsum ac facetum est quod, si pluries audiatur, non fastidium potius quam delectationem pariat²¹³.

Al brutto si aggiunge il fattore della meraviglia che implica a sua volta la novità: il brutto porta al riso se visto la prima volta, mentre la 'visione' continuata di tale fenomeno conduce al tedio. Anche la meraviglia nasce in due modi; o la bruttezza è di per sé nuova o nuovo è il modo in cui essa è espressa²¹⁴.

²¹⁰ Nell'espone le motivazioni che l'hanno indotto all'analisi del fenomeno del riso, Maggi afferma di voler spiegare "qua ratione in omnibus ridiculis cum admiratione turpitudinem (si ridiculum esse debeat) connexam esse". Maggi (1550), pag.94.

²¹¹ Cfr. Platone, *Sofista*.

²¹² La bruttezza in ognuna delle tre categorie può a sua volta essere vera, simulata o occasionale; nel concreto si ride perchè una persona è gobba sin dalla nascita, perchè l'essere gobbo viene imitato, perchè una persona cade. Cfr. Maggi (1550), pag. 97.

²¹³ Maggi (1550), pag. 98.

²¹⁴ "Pater igitur ex dictis risum ex turpitudine sine dolore proficisci, quae, ut diximus, aut corporis, aut animi, aut rerum extrinsecus contingentium est. Atque horum turpitudine aut vera, aut simulata, aut casu est; cui turpitudini, si ab ea risus excitari debet, admiratio necessario comes esse debet, quae necessario a novitate pendet. Novitas autem aut in re aut in exprimendi modo consistat oportet. Hoc autem tantundem valet ac si diceremus turpitudinem, risum movere aptam, novam esse debere; aut per rem ipsam turpem novam, aut, si haec nova non sit, per novum exprimendi atque depingendi modum.

Fattore determinante per suscitare il riso è dunque la meraviglia accompagnata al brutto²¹⁵ che vedremo essere il momento essenziale per la lirica Barocca.

Analizziamo dunque nella prassi come si attui il momento del riso distinguendo – per praticità – all’interno del discorso burlesco la categoria del genere a sé e la parodia dei sistemi preesistenti.

4.1. Parodia encomiastica: Firenzuola e Berni.

Secondo la definizione di Verweyen

‘Parodieren’ bezieht sich auf einen vorgegebenen “Gegenstand”, einen vorausliegenden Moment der Aktualisierung von Kunst auf etablierte Normvorstellungen; ferner bezieht sich ‘parodieren’ in kritischer Absicht; und schließlich bezieht sich ‘parodieren’ auf der Grundlage eines normativen Wirklichkeitsbegriffs. [...] Parodie bricht mit einem bestimmten Lexikon und der Regel seines Gebrauchs, ohne ein neues Lexikon und eine dem Interesse entsprechende Benutzungsregel bereitzustellen.²¹⁶

Affinché sia chiara l’intenzione dell’autore di attuare una parodia, egli sarà obbligato, mediante elementi espliciti e non, a mettere in evidenza il sistema di riferimento. Esempi evidenti di parodia sono forniti da Berni²¹⁷ il quale riprende

Utrovīs autem modo sit, risum excitare poterit. »Maggi (1550), pag.104.

²¹⁵ Che la deviazione da una norma accettata dal pubblico sia una condizione necessaria ma non sufficiente è postulato dalle teorie moderne del riso, che aggiungono come condizione necessaria anche un’incongruenza all’interno dello stesso oggetto ridicolo. In questa sede non mi voglio soffermare sulle teorie moderne del riso, in quanto queste non hanno influenzato la prassi rinascimentale e barocca.

²¹⁶ Verweyen (1973), pag. 68, 69.

²¹⁷ La volontà di Berni di parodiare e rendere burlesco il mondo petrarchista trova la sua applicazione formale nella ripresa dei concetti e dei valori paradigmatici del sistema di riferimento, che vengono inseriti all’interno di un nuovo sistema i cui elementi risultano paradossali o *adoxali* rispetto a quelli di partenza. Lo scopo è la messa in ridicolo della lirica petrarcheggianti. Tale volontà berniana si evidenzia in particolare nell’introduzione alle *Rime* scritta da Grazini detto il Lasca: “Voi, ch’ascoltate in rime sparse il suono / Di quei capricci, che il Berni divino / Scrisse cantando in volgar Fiorentino, / udite nella fin quel ch’io ragiono.” Grazini (2005), n° 1.

Tale citazione è importante per due aspetti; 1.) l’evidente ripresa del Petrarca attraverso la

la struttura e la semantica dei sistemi di riferimento, come in *Divizio mio, io son dove il mar bagna* che si riferisce al sonetto di Castiglione *Cesare mio, qui sono ove il mar bagna*, oppure come nel sonetto *Né navi né cavalli o schiere armate* che è il capovolgimento del bembiano *Mentre navi cavalli e schiere armate*, e, ancora a spese di Bembo, il sonetto LIV *Chiome d'argento fine, irte e attorte* che contesta puntualmente i sonetti del perfetto amore *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura* e *Moderati desiri, immenso ardore*.²¹⁸

Un altro tipo di strategia, meno puntuale delle precedenti, è fornito dalla ripresa parodistica di un discorso, in cui ad essere parodiato non è solo il livello semantico o sintattico ma tutti gli elementi costitutivi del discorso di riferimento come nel caso del n° 106 di Firenzuola *In lode della salsiccia*²¹⁹. L'autore si cimenta nella parodia del sistema encomiastico rinascimentale soddisfacendo appieno le aspettative del lettore, il quale, conscio di trovarsi di fronte ad una lode grazie al titolo, tenterà di rinvenire gli elementi tipici del sistema in generale (*locus a re, a persona, a animi* atti ad evidenziare le caratteristiche positive del soggetto), nonché del sistema in quella determinata epoca letteraria²²⁰, poiché

citazione del suo *incipit*, 2.) l'introduzione del lemma "capricci", che abbiamo visto essere importante per l'estetica Cinquecento-Seicentesca. (si veda anche la nota n° 144) "Das capriccio ist demnach Bernis Begriff für die experimentelle Kreativität, aus deren improvisatorischem Spiel die künstlerischen Ideen hervorgehen –und zwar aus dem Subjekt selbst." Kanz (2002), pag. 28. Quest'aspetto si evidenzia in particolar modo alla fine del *Capitolo in laude d'Aristotele* in cui la spontaneità dell'azione poetica è marcata e portata all'estrema conseguenza con l'affermazione, più o meno velata, che il poeta non può fare altro contro i capricci che gli si propongono alla mente se non scriverli: "Arreco al mondo una novella vecchia, / bianchezza voglio aggiungere alla neve / e metter tutto il mare in poca secchia. / Io che soglio cercar materia breve, / sterile, asciutta e senza sugo alcuno, / che punto d'eloquenza non riceve; / e che sia il ver, va', leggi ad uno ad uno / i capitoli miei, ch'io vo' morire / se gli è soggetto al mondo più digiuno. / Io non mi so scusar se non con dire / quel ch'io dissi di sopra: e' son capricci / ch'a mio dispetto mi voglion venire, / come a te di castagne far pasticci." Berni (1855), *Capitolo in laude d'Aristotele*.

²¹⁸ Cfr. Longhi (1983), pag. 5.

²¹⁹ La salsiccia è un tema ricorrente all'interno del discorso burlesco, come testimoniano il Lasca, Matteo Franzesi, Girolamo Ruscelli, Quinto Gherardi. Nel *Capitolo della salsiccia* di Lasca la parodia avviene attraverso la descrizione della salsiccia usando la metaforica tipica della descrizione della donna all'interno del discorso amoroso. Le donne inoltre sono più volte citate come testimoni autorevoli nella dimostrazione di quanto sia prelibato tale cibo perché "voi ne volete sempre il corpo pieno" (v. 43), testimoniando come questo capitolo possa essere letto attraverso la chiave interpretativa di un primo livello testuale e dell'allegoria dell'atto sessuale.

²²⁰ "Als Para- oder Nachfolgetext setzt der parodistische Text Tp nicht bloß das Sujet T als vorhanden, sondern auch das Faktum seiner Rezeption zum *Zeitpunkt* t, zu dem die Kenntnis des parodierten Sujet

una parodia non può essere scissa dal momento letterario in cui è composta²²¹. Per questo motivo nel capitolo si rinverrà l'elemento della concordanza d'opinione tra l'autore e il pubblico per ciò che concerne la scelta del *sujet* che, abbiamo visto, essere l'elemento tipico del sistema encomiastico rinascimentale di riferimento.

Se per sciagura le nove sirocche
avesser letto le capitolesse,
o, per me' dir, quelle maccheronee
di voi altri, poeti da conocchie;
i quali il forno e le castagne lesse
lodaste, e fiche mucide e plebee
e mill'altre giornee
da intorbidar Parnaso e Elicona;
tutte insieme v'avrien fatte le fiche,
e datovi corona
o di foglie di bietole o d'ortiche:
poi ch'alcun capriccioso
ancor non è stato oso
de la salsiccia empirsi mai la gola,
ch'è così buona, e sì dolce unto cola.
O Bolognesi, i vostri salciccioni,
massime messi in grasso e buon budello
non sono ei proprio cibo da poeta?
Tutti i prelati ricchi, e signori buoni,
gli uomini dotti, e quei ch'han buon cervello,
ogni bella e gentil donna discreta,
spendon la lor moneta
più volentieri ne' vostri buon cotali,
e in qualche saporita lingua ancora
di giovani animali,
ch'a pena il pel di nuovo gettin fuori,
che 'n carne di vitella,
sia pur tenera e bella.
Ché 'n ver, quanto più grosso è il cibo e sodo,
meglio entra, nutre più, sta più a tuo modo.

T erworben wird, voraus.“ Verweyen (1973), pag. 66.

²²¹ Tenendo presente la componente temporale sorge quasi spontanea la domanda del perché la lirica burlesca si concentri maggiormente sul discorso encomiastico invece di prediligere quello amoroso, il quale, all'interno del discorso serio, aveva trovato uno spazio decisamente più ampio. Una possibile spiegazione si può rinvenire nel fatto che il discorso burlesco non è mera parodia del petrarchismo ma cerca di sviluppare un discorso a sé alla stregua della lirica paradossale, come cercherò di dimostrare.

Mangiasi la salsiccia inanzi e drieto,
a pranso, a cena, o vuo' a lessso o vuo' arrosto:
arrosto e dietro è più da grandi assai;
inanzi e lessa, a dirti un bel segreto,
non l'usar mai fin che non passa agosto,
ch'al sollion la nuoce sempre mai.

E se cercando vai
se da l'uomo a la donna è differenza,
nel modo de l'usar questa facenda,
secondo la sentenza
di chi par che del cibo ben s'intenda:

dico che in ogni parte
il mangiarla è loro arte,
se non se certe mone schifa il poco,
che ne vogliono dietro poco poco.
Fassi buona salsiccia d'ogni carne:
dicon l'istorie che d'un bel torello
Dedalo salsicciaio già fece farla
e a mona Pasife diè a mangiarne.
Molti oggidì la fan con l'asinello,
Semiramis di caval volse usarla,

Ateneo greco parla
Ch'uno in Egitto la faceva co' cani.
Io per me la vorrei della nostrale,
fatta con le mie mani,
e grossa e soda e rossa e naturale,
e in budei ben netti.

O vecchi benedetti,
questo è quel cibo, che vi fa tornare
giovani e lieti, e spesso anco al zinnare.

Fur le salsicce ab eterno ordinate,
per trastullar chi ne veniva al mondo,
con quell'unto che cola da lor spesso.
E quando elle son cotte e rigonfiate,
le si mettono in tavola nel tondo.

Altri son, che le voglion nel pan fesso,
ma rari il fanno adesso;
ché il tondo in ver riesce più pulito,
né, come il pan, succia l'untume tutto.

Ognun pigli il partito
secondo che gli piace, molle o asciutto.

Basta che i salcicciuoli
cotti nei bigonciuoli,
donne, dove voi fate i sanguinacci,
son cagion che degli uomini si facci.
Canzon, vanne in Fiorenza a que' poeti,
e palesa i segreti

de la salciccia, e di' lor ch'al distretto
questo cibo d'ogni altro è più perfetto.²²²

La lettura del testo può avvenire in due chiavi in linea con i due livelli interpretativi della tradizione burlesca che, staccandosi dai canoni petrarcheschi, loda l'amore carnale a discapito di quello spirituale, celando tale lode sotto il livello allegorico del testo²²³. A livello testuale il lettore intende il componimento come un'effettiva lode della salsiccia²²⁴ alla quale si aggiunge il livello parodico-allegorico basato sul doppio senso, più o meno marcato, di alcuni elementi che rivelano la volontà di Firenzuola di lodare l'atto sessuale.

Letti in chiave seria e fattuale, i primi 15 versi sono un'invettiva contro quei contemporanei che si sono occupati di oggetti decisamente più bassi rispetto alla salsiccia, quali il forno e le castagne lesse. Tale interpretazione nasconde un secondo livello esegetico decifrabile, da un lato, attraverso la conoscenza del significato dialettale dei termini "forno", "castagne" e "fiche" – designanti la vagina – e, dall'altro, tenendo conto dei componimenti dei contemporanei al Firenzuola – come ad esempio il Lasca²²⁵ – le cui composizioni vertono effettivamente sui genitali sia maschili che femminili, con il risultato che il termine salsiccia acquista il secondo significato semantico di pene.

Sullo schema dei precedenti, anche i vv. 16-26 si muovono su due livelli, evidenziando il momento parodistico attraverso la ripresa dell'elemento

²²² Firenzuola (1723), n° 106.

²²³ Cfr. *Introduzione al primo libro delle opere burlesche del Grazini 1548*, pag. 7. Tuttavia dobbiamo sottolineare, il linea con quanto già asserito da Parker (2000), che il significato osceno attribuito ai soggetti delle liriche, non viene mantenuto coerentemente per tutta la composizione, poiché spesso si assiste ad uno scarto di significato che rende ambigua la procedura interpretativa, attribuendo al soggetto in questione non più il significato allegorico bensì quello fattuale. Cfr. Parker (2000), pag. 23.

²²⁴ Da qui in avanti chiamerò il primo livello "fattuale", in riferimento al rapporto "fattuale" tra significato e significante rispetto a quello traslato individuabile nel secondo livello di lettura.

²²⁵ Si veda ad esempio la poesia n° 95 del Lasca: "[Per il cavalier Covoni] 1° Qui il cavalier Covoni è sotterrato, / d'ogni luxuria masculina scuola, / ch'avendo un cazzo in cul e l'altro in gola / morì per non poter raccorre il fiato. 2° Qui giace il cavalier del poppar pazzo, / che munse in vita i cazzi Fiorentini: / or n'è beffato in ciel da' cherubini, / perché gli hanno un bel viso e non han cazzo."

marcatamente peculiare della lirica encomiastica seria, vale a dire la congruenza d'opinione tra pubblico e autore riguardo alla lodabilità del soggetto. Ad un livello fattuale Firenzuola cerca tale assenso sulla lodabilità della salsiccia mediante una domanda retorica rivolta ai Bolognesi – famosi per i loro insaccati –, per poi elencare i consumatori di tale cibo – ovviamente scelti all'interno delle classi più elevate come detentori di autorevolezza. L'elemento tipico della lirica encomiastica dell'assenso del pubblico sull'encomiabilità del soggetto, è parodiato e usato per evidenziare come le classi elevate, con particolare peso al clero, siano propense all'atto sessuale. Il secondo livello esegetico è possibile grazie al doppio senso della parola “cotali” (v. 23); da un lato, quello letterario e dotto, per cui tale espressione significa “i sopradetti” cioè i “salciccioni” (v. 16), e, dall'altro, quello volgare in cui il lemma designa il membro maschile. Con tale procedimento si richiama in modo evidente il gioco allegorico su cui si basa tutto il componimento.

I vv. 29-30 possono essere inseriti, mediante la lettura seria e fattuale, nell'ambito del *locus a re*, essendo una descrizione delle qualità proprie della salsiccia; ancora una volta, però, il lettore è messo a confronto con un elemento che richiama la sua attenzione al secondo livello interpretativo, vale a dire il verbo “entrare”, messo in evidenza dall'inadeguatezza contestuale all'interno della frase che rimanda all'atto della penetrazione piuttosto che a quello del mangiare.

I vv. 31-45 palesano, in termini encomiastici, l'opinione unanime del destinatario dell'opera sulla lodabilità del soggetto, essendo egli stesso diretto fruitore della salsiccia. In questi versi, a richiamare il secondo livello interpretativo, è nuovamente un verbo, nella fattispecie “usare” (v. 30) al posto di ‘mangiare’ in combinazione con gli avverbi locali “innanzi” e “dietro” (v. 31), la cui interpretazione, ovvia, non abbisogna di ulteriori chiarimenti.

Ai vv. 46-53 il lettore è messo a confronto con l'elemento mitologico che – come abbiamo avuto modo di sottolineare in precedenza – nella poesia

encomiastica rinascimentale ha la doppia funzione di nobilitare il soggetto grazie al parallelismo con figure mitologiche, nonché di richiamare in vita la tradizione pindarica in cui la parte mitologica rappresentava il momento encomiastico per eccellenza. Nel nostro caso la serie mitologica ha la funzione di rimandare, in modo velato, all'atto sessuale; la figlia di Dedalo – qui non più artista ma macellaio – fa assaggiare a Pasife la salsiccia con chiaro ed esplicito rimando alla scena mitologica di Dedalo costruttore di una vacca usata da Pasife per avere rapporti sessuali con il toro da lei amato. Le figure mitologiche nei versi successivi rimandano invece ad atti sessuali con animali, in cui il significato del termine 'salsiccia' non risulta più essere velato ma esplicito.

Il *locus a re*, altro elemento tipico della lirica encomiastica, rinvenibile ai vv. 58-60 – che inneggiano alla funzione 'terapeutica' della salsiccia nei confronti dei detentori della saggezza, cioè i vecchi, i quali attraverso la degustazione di tale cibo tornano bambini – ribadisce la lodabilità del soggetto, se i versi vengono interpretati fattualmente; tuttavia, la presenza del verbo 'zinnare', dialettale per l'atto del suggerire dei neonati, rimanda esplicitamente all'atto orale, rivelando ancora una volta in modo esplicito, il secondo livello di significato.

Sia letto in chiave seria che allegorica, rimane il fatto che il componimento è incentrato su un soggetto basso, il cui inserimento all'interno del discorso lirico non si scontra con le norme del *decorum*, perché il *sujet* è trattato con un vocabolario altrettanto basso all'interno del capitolo, vale a dire in un genere umile. Per ciò che concerne il momento del riso, questo è provocato nel lettore grazie al riconoscimento e alla comprensione del secondo livello di significato che si cela nel testo. Inoltre, riprendendo le teorie di Maggi, il riso scaturisce anche dal brutto inteso come fenomeno che va contro la morale vigente – e che si concretizza nel parlare di sesso all'interno del discorso poetico – e nell'incongruenza dell'ambiguità semantica dei due livelli interpretativi.

Infine, il momento della parodia in questo testo è dato dalla ripresa e dal

ribaltamento di tutti i momenti tipici del discorso encomiastico che funge da sistema di riferimento.

4.1.1. Parodia nel mondo animale.

Come abbiamo avuto modo di vedere nell'ambito dell'analisi della *Lode della mosca* di Lucano, l'encomio di animali si sviluppa nell'antichità all'interno del discorso paradossale.

In epoca rinascimentale tale tematica è rinvenibile solo in minima parte all'interno della lode seria, con lo scopo d'encomiare non tanto l'animale in questione, quanto piuttosto il suo proprietario²²⁶. Una larga produzione di liriche il cui tema è estrapolato dal mondo animale o vegetale si trova nell'ambito del discorso burlesco, come esemplificano il panegirico *Nella morte di una civetta* di Firenzuola²²⁷ o la *Lode della zanzara* di Bronzino – solo per citare alcuni esempi.

²²⁶ Come nel caso della lode in onore ai cavalli del Gonzaga del Tebaldeo, composta all'interno della serie per 'scusare' la sconfitta del Gonzaga in battaglia, sconfitta da accreditarsi ai cavalli e non al Gonzaga stesso; "Se non fur primi i toi cavalli al segno, / non è, signor, che alcun di loro sia tardo, / chè a la preda non va sì presto il pardo, / né fuor di corda uno impennato legno. / Da gran cor nasce, e ciò fanno de sdegno / perché non hai a l'honor suo riguardo: / vorrebbero un contrasto più gagliardo, / pargli tal parangon vile et indegno. / Qui già più volte t'han mostrato e altrove / che vincer scianno; hor vogliono mostrare / che a un farfallin non va l'ocel de Giove. / Non gli far torto, serbali da parte; / o mettili, se pur ne vòl far prove, / cum quei di Phebo over cum quei di Marte." Tebaldeo (1992), n° 197.

²²⁷ „Gentile augello, che dal mondo errante / Partendo nella tua più verde etade, / Hai 'l viver mio d'ogni ben privo e casso; / Dalle sempre beate alme contrade, / Là dove l'alme semplicitte e sante / Drizzan, deposto il terren peso, il passo; / Ascolta quel ch'assai vicino al sasso, / Che tien rinchiusa la tua bella spoglia, / Del partir tuo la notte e 'l dì si lagna, / E tutto il petto bagna / Di lagrime, ed il cor colma di doglia: / Ché persi ogni piacer al viver mio / Quel dì ch'al ciel santa piegasti 'l volo. / Da indi in qua né grassa né gentile / Non ebbi cena mai, ma magra e vile, / Tal che sovente al mio desco m'involo, / E son venuto senza te in oblio / Ai pettirossi, ai beccafichi; ond'io / Dire odo poscia, andando tra la gente / – Quel poverel divien magro – sovente. / Oimè, che chiusi son quegli occhi gialli, / Che solean far di scudi e di doppioni / E del ben de' banchier fede fra noi! / Spezzinsi adunque e brucinsi i panioni, / E secur per le fratte e per le valli / I pettirossi se ne volin, poi / Che la civetta mia non è con noi: / Ché con quello smontare e rimontare, / Ed ora in qua ed ora in là voltarsi, / Abbassarsi, e innalzarsi, / Fea tutti intorno a sé gli augei fermare: / E lieta e vaga ognun tenea sospeso, / E giocolava con tal meraviglia, / Che quasi a marcia forza e lor dispetto / In sul vergon gli fea balzar di netto: / Di poi lieta ver me volgea le ciglia, / Quasi volesse dire: – Un ve n'è preso –. / Mi tenea 'l core in tanta gioia acceso, / Ch'io diceva tra me: – Mentre ella è viva, / Sarà la vita mia dolce e giuliva –. / Non avea ancora il vago animaletto / Visto sei volte ben tonda la luna, / Quando Morte crudele empia l'assalse; / Ed in un tratto con doglia importuna / Cotal le strinse il delicato petto, / Che d'erbe o di parol virtù non valse / A trarla delle mani invide e false: / Ond'ella del suo mal presaga, visto / Venir la Morte a sé con

Nel caso di Firenzuola si tratta di una palese parodia della lirica morale cinquecentesca e, nella fattispecie, della canzone tragica di Bembo in morte del fratello, *Alma cortese, che dal mondo errante*²²⁸. L'argomentazione di Firenzuola è atta a dimostrare come sia triste per l'umanità, ed in particolare per l'io, la perdita di un "gentil augello" (v.1), quale appunto la civetta. Fino al v.13 la canzone si presenta come un canonico lamento funebre, in cui l'io mostra tutto il suo dolore per la perdita dell'oggetto amato, con un vocabolario ed una struttura tipici della *lamentatio*. Dal v. 14 in poi si assiste ad uno scivolamento del tono in direzione del frivolo/comico, grazie alla creazione di una notevole discrepanza tra la lode sproporzionatamente alta e il soggetto basso, che ricalca il modello classico offerto da Luciano²²⁹. *Nella morte di una civetta*, tuttavia non è una lode paradossale, bensì una parodia come dimostra la descrizione dell'asinello²³⁰ che

presti passi, / Gli occhi tremanti e bassi / Mi volse, e disse: – Ahi sconsolato e tristo / Sozio, con cui già tanti e tanti augelli / Fatt'abbiam rimaner sopra i vergoni; / Venut'è l'ora ch'io men voli al cielo, / Scarca del mio mortal terrestre velo: / E dove le civette e i civettoni, / Gli allocchi e i gufi leggiadretti e snelli / Si posan lieti, il guiderdon con elli / Delle fatiche mie possa fruire: / Rimanti in pace. – E più non poteo dire. / Qual rimas'io, quando primier m'accorsi / Del caso orrendo, spaventoso e fiero! / E maraviglia è ben com'io sia vivo. / Qual padre vide mai destro e leggero / Figliuol sopra un destrier feroce pòrse, / D'ogni viltà, d'ogni pigrizia schivo, / Mentre corre più lieto e più giulivo, / Caderne a terra, e rimanerne morto, / Che cangiasse la fronte così presto, / Com'io veggendo questo! / E lungo spazio fuor d'ogni conforto, / E senza al pianto poter dar la via / Stetti; pur poi con voce assai pietosa, / Rivolto al ciel, gridai, chiamai vendetta. / Aimè chi tolto m'ha la mia civetta? / Anzi la mia sorella, anzi la sposa, / Anzi la vita, anzi l'anima mia; / Quella, ch'a fare una buffoneria / Toglieva il vanto ai gufi e barbagianni, / Degna di star fra noi mille e mill'anni. / Che farò, lasso, il giorno adesso, quando / Sono i bei tempi, dopo desinare, / Privato della mia dolce compagna? / Che mi soleva con essa sempre andare, / E con un asinel mio diportando / Ora per questa or per quella campagna, / Ed u' cantando il lusignuol si lagna, / E dove sverna il gentil capinero, / E dove il malaccorto pettirosso / Alletta a più non posso, / Ed u' s'ingrassa il beccafico vero, / Tender l'insidie; e mentre io li prendeva, / Un mio servo carcava l'asinello / Di legna, per portar cuocer la sera / La caccia, e far con essa buona cena. / Così lieto passava il tempo; e quello, / Che sopra ogni altra cosa mi piaceva, / Era il ben pazzo ch'ella mi voleva. / Or tutto il mio diporto e 'l mio riparo / È pianger la sua morte col somaro. / Canzon, se ben vedi acceso il desio / A far più lunga la tua rozza tela, / E la civetta mia porgerne 'l filo; / Stanca è la penna, e cotal fatto è 'l stilo, / Com'al soffiare de' venti una candela. / Però vo' poner fine al duro pianto, / Ché ci sarà chi piangerà altrettanto / Con stil più grave, più sonoro, e bello, / Se non m'inganna il mio caro asinello. / Discreto asinel mio, che già portasti / Sopra gli omeri tuoi sì ricche piume, / Ed ogni sua maniera, ogni costume, / E le prodezze sue, tutti i suoi gesti, / Già tante fiato lieto ti godesti; / Con quella voce tua chiara e distesa / Mostra quanto la morte sua ci pesa." Firenzuola (1977), VII.

²²⁸ Per un'analisi dettagliata cfr. Longhi (1983), pp. 5-9.

²²⁹ La civetta viene descritta come l'oggetto più caro all'io – "Aimè chi tolto m'ha la mia civetta? / anzi la mia sorella, anzi la sposa, / anzi la vita, anzi l'anima", vv. 75-77 –, la cui grazia nel volare supera quella degli altri uccelli, con un'argomentazione che ricorda la *Lode della mosca* di Luciano.

²³⁰ L'asinello risulta anche essere il destinatario della chiusa in cui l'io lo invoca per cantare "con quella voce tua chiara e distesa" (v.115) il dolore per la scomparsa della civetta, fatto che mostra il tono

accompagna l'io e la civetta durante una battuta di caccia; la scelta dell'animale da soma, e della civetta stessa fatta protagonista di una caccia, delineano la volontà di parodiare il momento della caccia, che, notoriamente, è caratterizzato dalla presenza di un destriero e di un falcone.

Per ciò che concerne l'encomio, esso si articola attraverso i *loci* canonici della lode con il *locus a re* sviluppato attraverso il tema della caccia e della velocità d'azione dell'uccello (vv. 30-35), il *locus a persona* mediante la descrizione degli occhi gialli paragonabili all'oro (vv. 21-25) e *animi* grazie all'argutezza che le è attribuita (vv.51-60). Lo scopo della composizione tuttavia non risulta essere encomiastico, bensì parodistico del modello classico dell'epicedio²³¹, appunto per la già citata discrepanza tra soggetto e qualità a lui attribuite.

Anche Berni si cimenta nella parodia del discorso encomiastico lodando soggetti bassi estrapolati spesso dal mondo animale o vegetale attraverso la ripresa e il capovolgimento dei *loci* classici, trasformando la lode seria degli attributi positivi nell'encomio parodistico degli attributi negativi.²³² Paradigmatico è il *Capitolo de' Ghiozzi* che, prendendo come soggetto un tipo di pesce macrocefalo molto diffuso e quindi poco pregiato – il ghiozzo (*gobius niger*) – rovescia già in partenza la norma secondo la quale il soggetto di una lode deve essere nobile ed eccellente. Il lemma “ghiozzo”, inoltre, definisce una persona stupida, per cui già nella scelta del tipo di pesce da lodare vediamo un intento parodistico di rovesciare le norme alla base della selezione del lodato; l'esemplarità e la rarità delle qualità del soggetto del discorso serio sono sostituite dal suo essere comune, così come la peculiarità dell'eccellenza della

comico della canzone essendo la voce dell'asino notoriamente a singulti e opaca.

²³¹ Cfr. i modelli dati da Catullo, *Carmina* 3 e Ovidio, *Amores* II,6.

²³² Ulteriori capitoli sono dedicati ai cardi, alle pesche, all'orinale, alla gelatina, all'ago, alle brache e alle anguille. Accanto ai temi bassi si individuano anche composizioni dedicate a personaggi illustri come papi e duchi, la cui trattazione però rimane burlesca e satirica.

mente è capovolta nella categoria della stupidità. Quest'ultimo elemento è tematizzato e ironizzato all'interno del capitolo stesso attraverso la deduzione fallace "ch'avendo voi una gran testa / è forza che voi abbiate un grande ingegno." (vv. 41-42), la cui infondatezza mette in evidenza l'ironia su cui gioca tutta la composizione.

Questi due esempi sono stati citati per mostrare le strategie ben precise seguite per la composizione di lodi parodistiche e per descrivere la varietà tematica presente all'interno del discorso burlesco: questi due aspetti si rinverranno nel Barocco all'interno, però, del discorso serio.

4.2. Encomio paradossale: *In lode della Pazzia* di Grazzini detto il Lasca.

La *Lode della pazzia* del Lasca concretizza un tipo di encomio completamente diverso dalla parodia sia per il tipo di vocabolario – burlesco e basso ma non volgare –, che per l'assenza del capovolgimento puntuale degli elementi tipici del sistema serio di riferimento, nonché per la mancanza dei due livelli interpretativi che si rimandano costantemente nel gioco semantico analizzato nella paradigmatica *Lode della salsiccia*. La *lode della pazzia* esemplifica il modello burlesco dell'*imitatio* seria del modello paradossale gorgiano²³³, in cui la trattazione del *genus admirabile* avviene con un intento giocoso ma mai parodistico. Che questo sia un esempio di lirica paradossale e non di parodia è evidenziato ulteriormente, da una parte, dalla scelta del

²³³ Altri esempi di encomio paradossale si rinvengono nella raccolta di Ortensio Lando, *I Paradossi* e quella di autori vari *Dieci paradosse degli Academici Intronati* (1564). Per un commento ad alcuni paradossi rinascimentali si veda Longhi (1983). In questa sede non ho ritenuto opportuno analizzare altri componimenti paradossali perché non è mia intenzione analizzare in modo organico ogni singola manifestazione del paradossale, ma piuttosto mostrare la tecnica d'applicazione delle strategie encomiastiche all'interno del discorso paradossale.

soggetto, poiché la pazzia è una malattia ritenuta negativa e pericolosa dall'*opinio comunis* per cui lodarla andrà necessariamente contro i valori etici del pubblico, e, dall'altra, dal tipo di argomentazione che, sul modello gorgiano, riabilita e quindi loda la pazzia attraverso argomentazioni e non descrizioni. In altre parole: nella lirica parodistica l'*argumentatio* è sviluppata come un rovesciamento puntuale delle caratteristiche del sistema di riferimento, oppure come una descrizione delle caratteristiche neutre del soggetto alle quali è associato un secondo livello allegorico legato alla sessualità che le rende moralmente negative. Nella lirica paradossale l'*argumentatio* è costruita come una giustificazione e riabilitazione delle qualità ritenute negative dall'*opinio comunis* ma positive e lodevoli dall'io.

In lode della Pazzia

Se ghiribizzo venissi agli Dei
di farmi grazia, e mi dicessin: «Chiedi,
chiedi ciò che tu vuoi, che aver lo dei»;
dimmi di grazia, amico mio, che credi
tu ch'io chiedessi finalmente loro?
Ben vo' veder, se tu se' ne' miei piedi.
Non pensar già ch'io sia sì puro e soro,
che dove Mida, volgessi il pensiero:
vadin pure al bordel l'argento e l'oro.

Né creder ch'io abbia anche desidero,
ch'ognun mi si sberretti e renda onore:
io non istimo queste pompe un zero;
perché più tosto ch'esser mai signore,
eleggerei ogni misero stato:
sia pur chi vuole, o re o imperadore.
E non mi ci correbbe anche il soldato,
s'io fossi ben gagliardo più che Achille,
o come Orlando, o Ferrau fatato.

E men di vacche e buoi a mille a mille
torrei gli armenti, ed abitar col gregge,
sonando la zampogna per le ville.
Né anche ministrar di Dio la legge
vorrei con quei prelati grossi e grassi
che fanno profumate le coregge.

Né quei piacer torrei, né quegli spassi,
ch'altri han studiando, per farsi immortali:
io so ch'io vorrei ir piano a' mai passi.

Canchero venga all'arti liberali;
ché spesso son cagione altrui di fare
Patir mille disagi e mille mali.
Ma chiederei di grazia l'impazzare:
qui sol ben volgerei la fantasia;
ché sendo pazzo crederei sguazzare.
Or dunque questa volta, Musa mia,
spogliati, prego, in camicia e 'n capelli;
poi ch'io ho preso a lodar la pazzia:

e sganghera le toppe e i chiavistelli
del capo mio; tanto che nel cervello
versi mi metta sdruciolanti e belli;
ché questo, questo è quel soggetto, quello
soggetto, ch'io tant'amo e tanto onoro,
quanto d'ogni altro è migliore e più bello.
Va, di' che come la scienza e l'oro
esser mai possa la pazzia trovata;
ch'ella non ha né ordin né decoro.

Dunque invan s'affatica la brigata
a cercarne con arte e con ingegno;
perché ell'è grazia dal ciel gratis data.
Or entrando io nel pazzeresco regno,
distinguer son forzato e separare
pazzo da pazzo, e por termine e segno.
Che s'io volessi su le cime andare,
tutti siam noi come i popon di Chioggia,
e tutti ci possiam per man pigliare.

Chi più, chi men, nel fine ognun n'alloggia;
ma pochi sono in ciaschedun paese,
ch'abbin pazzia di quella buona foggia.
Io lascio andare i pazzi alla Sanese,
pazzucci e pazzereilli: e non sta bene
chi non ha largamente il ciel cortese;
però che soprattutto esser conviene,
chi vuol goderci, pazzo daddovero,
affatto, affatto, affatto, e bene, bene.

Se no, gli stenta: ed è un vitupero,
vederlo andar sì follemente aioni,

pien di dubbia speranza e di duol vero.
Ma chi brama veder de' begli e buoni,
l'esempio chiaro guardar gli conviene,
Giovanni appunto, il pazzo de' Falconi:
quel che tanto ciarpane addosso tiene,
penne, nappe, mazzocchi e medaglioni,
ch'un asin ne saria carico bene.

Sta tutta la mattina ginocchioni
ne' Servi, in santa Croce, in san Sebastiano,
alla Messa sonando i zufoloni.
Poi forniti gli uffici a mano a mano,
si parte, ogni uom lo chiama e lo saluta;
beato, è chi gli può toccar la mano!
Questa è la vera gioia non conosciuta:
felice sol chi pazzo vive gli anni,
e nella verde e nell'età canuta!

Questa è la vera vita senza affanni:
non può nel pazzo la disgrazia ria;
ma gode il ben, senza temere i danni.
Forse che mai la guerra, o la moria
gli dà dolor? forse quest'anno ancora
al Turco pensa, ed alla carestia?
Forse ch'ei dice: «Se non si lavora,
o mi morirò di fame, o andrò accattando?»:
il che pure a pensare altri addolora.

Ma d'ogni tempo ride e va cantando:
ognun ha per amico e per parente:
e crede esser ognuno al suo comando.
Fassi signor dal levante al ponente:
e come fosse ver, né più, né meno,
ne va facendo il grande infra la gente.
Non tien conto di nuvolo o sereno:
né freddo o caldo mai non lo tormenta:
né cura i panni suoi, com'e' si sieno.

Sia che vivanda vuol, la lo contenta;
e' mangia in ogni tempo e 'n tutt'i lati:
senza pensier la notte s'addormenta.
Si possono impiccare i magistrati,
ché indarno son le loro escuzioni,
non sendo i pazzi alle leggi obbligati.
In van dunque per lor son le prigioni,
indarno la mannaia, le forche e 'l boia,

birri, notai, richieste e citazioni.

Quel chiacchierin d'Amor non dà lor noia:
non han martello, non han gelosia,
una man basta a cavar lor la foia.
Non dà lor doglia, né malinconia,
se muore il padre, la madre, o 'l fratello,
parente, o amico, o sia quel che si sia.
In somma non si stillano il cervello
in questa vita, né dell'altra han cura:
hanno ogni cosa per buono e per bello.

La morte, a noi così spietata e dura
solo a pensar, non temono: e non hanno
dell'inferno e de' diavoli paura.
Poi quando vien che per morire stanno,
non han pensier di moglie o di figliuoli:
e le ricchezze non dan loro affanno.
Fuggono ancor mille e mill'altri duoli;
ché come se gl'andassero a dormire,
parton di questa vita allegri e soli.

Non dan cagione a chi pianga, o sospire:
e come degni, in questa bocca e 'n quella,
lascian di lor molto tempo che dire.
O pazzia dunque dolce, buona e bella,
contr'a' colpi di morte e di fortuna
refugio, scampo, armatura e rotella;
non può già sotto 'l cerchio della luna,
nobile, ricca, o allegra ritrovarsi
cosa che ti somigli in parte alcuna.

Tu sol fai gli uomini lieti al mondo starsi:
tu sol senza le mosche doni il mele:
e pigliar pesci fai senza immollarsi.
Ma per non essere tenuto infedele,
io non vo' dir che doverria la gente
darti l'incenso ed arder le cande;le;
ma sì pregare Dio divotamente
ben doverrebbe ognuno, e domandare
non sanità di corpo né di mente,

né grazia alcuna in terra, in cielo, o 'n mare;
ma di quella del sacco e della fine
pazzia gli desse quanto si può dare.
Queste sarebber le grazie divine;

così avventuroso, anzi beato
si potrebbe chiamare uno alla fine.
Resta or in pace: io vo' pigliar comiato
da te, pazzia gentile, e tornar poi;
per ch'io non t'ho, quant'io dovea, lodato.

Ma, di grazia, perdonami, se vuoi,
ch'io so che tu vorrai, sì se' galante
e sì cortesi son gli effetti tuoi.
Perché con stil più dotto e più sonante
spero ancor dir quel ch'ora indietro lascio;
ed un animo ho proprio di gigante,
ben ch'alle spalle mie sia grave fascio.²³⁴

L'encomio tematizza in apertura la discrepanza d'opinione tra l'Io e la comunità in cui egli vive, mediante un elenco di valori e onorificenze ritenute appetibili da quest'ultima ma non dall'Io, che, rifiutando i beni materiali, l'onore, la gloria, la vita agreste, quella ecclesiastica e contemplativa, nonché le arti liberali, ripudia, in definitiva, il modello del perfetto cortigiano e del perfetto cristiano. Attraverso il distacco dall'*opinio comunis* si delinea sin dall'inizio, il carattere controcorrente dell'Io, marcando ulteriormente l'appartenenza del componimento al genere della lirica paradossale, che, per definizione, va controcorrente poiché loda quei soggetti ritenuti biasimevoli dalla comunità.²³⁵

Il vero desiderio dell'Io è espresso al v. 31 “Ma chiederei di grazia l'impazzare” a cui seguono le motivazioni che conducono a tale scelta, dando inizio alle strategie di riabilitazione della pazzia: i pazzi non temono la guerra (v.85), l'invasore (v.87), la carestia (v.87), le leggi (v.105), i dolori provocati da Amore (v.109), non hanno paura di fronte alla morte loro (v.118) o dei loro familiari (v.122). Inoltre, i pazzi sono famosi in vita alla stregua dei “degni” (v.128), perché sempre presenti nei discorsi.

²³⁴ Lasca (1713), *In lode della pazzia*.

²³⁵ Cfr. Frontone (1988), 215, 5; 217,3.

L'elenco dei vantaggi (vv. 82-89) oltre a ricordare la struttura della gorgiana lode di Elena e le argomentazioni di Erasmo da Rotterdam per la sua riabilitazione della pazzia²³⁶, è notevole soprattutto perché tematizza tutte le paure universalmente ritenute tali dall'uomo, che la filosofia stoico-cristiana tradizionale condanna ma che il discorso letterario osanna. La guerra se osservata dal punto di vista 'umano' ha una valenza negativa per l'uomo singolo e per la comunità, perché porta con sé morte e distruzione, carestie ed invasori: se invece essa è osservata dal punto di vista 'letterario' acquista una valenza positiva e fondamentale nella carriera di un eroe, la cui formazione passa anche e necessariamente attraverso le vittorie in guerra. Anche l'amore è tematizzato sulla falsa riga della coppia dicotomica 'perdita' Vs 'vittoria', per cui nell'argomentazione di Grazzini l'amore è solo dolore e privazione – cioè perdita nella prospettiva 'umana' – ma diviene una vittoria 'letteraria' nel senso di un amore le cui pene nobilitano l'animo e lo avvicinano a Dio. Lo stesso vale per la morte intesa da Grazzini come perdita effettiva dell'amore dei cari e non come vittoria 'letteraria' nel senso del momento in cui i sopravvissuti tracciano il bilancio dell'esistenza del defunto per trarne una lode.

In definitiva, dunque, la concezione del mondo che viene presentata si basa su un rapporto d'esclusione in cui la realtà è sostenibile solo se o travisata attraverso il mondo ideale creato intorno al perfetto cortigiano-cristiano, o attraverso la pazzia. Nobilitando e lodando la pazzia, Grazzini riesce inoltre a

²³⁶ Per quanto riguarda le fonti non si può trascurare la citazione del *Encomium Moriae* di Erasmo da Rotterdam composto nel 1511 e tradotto in italiano dal Pellegrini nel 1539, quindi di poco anteriore alla *lode della pazzia* di Lasca. Erasmo da Rotterdam mediante la personificazione della Pazzia narra in prima persona chi siano i suoi genitori e quale sia stato il suo luogo di nascita – *locus a persona* –, per poi menzionare i vantaggi che le persone traggono dalla sua presenza – *locus a re*; in generale tali vantaggi coincidono con quelli elencati dal Lasca, così come quasi identico è il rapporto tra la follia e il cristianesimo (Cfr. Erasmo, IV 491 a- IV 500 a e Lasca(1723), vv. 139-147). Il problema della scelta del soggetto e delle impudenze che si trovano all'interno dell'orazione è risolto elegantemente da Erasmo utilizzando la follia stessa come mittente, che essendo tale e per di più donna, ha il diritto di asserire ciò che vuole. Il Lasca è invece costretto a scegliere il genere della burla per ovviare a tale problematica.

criticare velatamente sia la realtà tangibile – e quindi tutto il sistema politico, sociale ed economico del tempo – che quella creata dalla letteratura, rovesciando la prospettiva d’analisi della realtà e riuscendo a rendere *endoxale* un soggetto ritenuto unanimemente paradossale.

5. Encomio serio del particolare: Tasso come poeta di transizione tra Rinascimento e Barocco.

Le *Rime* di Tasso costituiscono un tassello fondamentale, che potrebbe trasformare lo iato tra Rinascimento e Barocco in un processo continuato di trasformazione tra le due epoche almeno in ambito encomiastico, perché in esse sono racchiuse tutte le categorie di lode tipiche del Rinascimento, con l’aggiunta di quelle ‘novità’ tematico-stilistiche tipiche del Barocco²³⁷. La poesia di Tasso, caratterizzata da un petrarchismo di fondo, da un vocabolario di stampo cortigiano e dalla *pointe* finale che ricalca l’epigrammatica antica,²³⁸ unisce alla tematica amorosa, liriche d’occasione (matrimoni, nascite e morti) e lodi di principi, delle loro consorti, di duchi e duchesse, di Papi e vescovi, di città ed oggetti. In questo vasto panorama d’encomi non è difficile notare come il parametro della nobiltà di natali e di notorietà del soggetto scelto sia mantenuto anche in quelle liriche in cui si loda un oggetto che non sarà mai basso e quotidiano, ma sempre prezioso e “pellegrino”. In quest’atteggiamento si rinviene la componente rinascimentale delle *certae personae*²³⁹, alla quale si affiancano le componenti pre-barocche,²⁴⁰ che Friedrich – uno dei più autorevoli

²³⁷ Che Tasso sia un poeta di transizione, che evidenzia tratti pre-barocchi, è stato già dimostrato da Regn (1987) mediante l’analisi del discorso amoroso.

²³⁸ Cfr. Friedrich (1964), pag. 422.

²³⁹ Cfr. il paragrafo su Trapezunzio nel presente lavoro.

²⁴⁰ In questa sede non mi voglio addentrare all’interno del problema definitorio tra manierismo cinquecentesco e barocco, poiché mi interessa solo mettere in evidenza i punti di contatto tra la poetica tassiana e quella degli autori barocchi. Per la distinzione tra manierismo e barocco rimando al lavoro di Regn (1991).

studiosi del Barocco – rinviene nei concettismi e nelle iperboli, nella variazione della metaforica petrarchista e nello spiccato utilizzo della *pointe* finale,²⁴¹ che il critico rinviene, in particolare, nelle liriche d’occasione ed encomiastiche di cui cita il sonetto n° 568, la canzone n° 573, il sonetto 592 e n° 674. Nonostante mi trovi pienamente d’accordo con l’analisi stilistica che Friedrich attua, mi sembra opportuno sottolineare come anche altri elementi rendano il Tasso un ‘prebarocco’, non solo per motivi strettamente legati all’economia del mio lavoro – cioè mostrare come avvenga il passaggio dalla lode dell’universale a quella del particolare –, ma anche per sfatare il mito che il Barocco sia caratterizzato solo dalla “Überfunktion des Stils”, caratteristica che nasce appunto dagli studi di Friedrich.

Il sonetto n° 568 descrive il pianto della signora Bradamante Bevilacqua sulla tomba del padre Francesco d’Este ed è citato da Friedrich per il particolare ruolo dei colori che, grazie alla loro struttura antitetica e alla metaforica a loro collegata, costituiscono – secondo il critico – il vero momento encomiastico della composizione²⁴².

Quando pietosa ad onorar vien l’urna
la real donna del famoso padre,
candida e pura in vesti oscure ed adre,
fior sparge e fronde da la mano eburna.

Né mai di mattutina o di notturna
rugiada stille sì dolci e leggiadre
cadder nel grembo de l’antica madre,
né così bella è al sol pioggia diurna,

com’a la luce de’ begli occhi il pianto
splende e ravviva gli uni e gli altri fiori,
vago sovra la terra e sovra il volto.

Né l’Iride né l’Alba in vario manto

²⁴¹ Nel dialogo *La cavalletta* Tasso (1958) si preoccupa di osservare come la *pointe* finale sia fonte di diletto e per questo inscindibile dall’opera letteraria; inoltre più la *pointe* è improvvisa più essa risulterà dilettevole. In questo egli è appunto un precursore dello stile barocco.

²⁴² Friedrich (1964), pp. 517-519.

per rugiada è sì vaga e per colori,
com'ella è nel suo bruno ad arte incolto.²⁴³

Che le antitesi cromatiche e la metafora d'opposizione nella terminologia tesauriana giochino un ruolo fondamentale in questo sonetto e in gran parte delle composizioni barocche è fuori dubbio ma – a mio avviso – il momento encomiastico è dato piuttosto da altri elementi: *in primis* dagli aggettivi usati (“pietosa”, “real donna”, “famoso padre”, “begli occhi” che spargono “stile sì dolci e leggiadre”) che sono ancora rinascimentalmente universali, cioè positivi, ritenuti lodevoli dalla comunità e universalmente applicabili ad ogni donna. A questi si aggiunge il paragone tra Bradamante, da una parte, e l'Iride e l'Alba dall'altra, che si riferisce ad un particolare transitorio della donna, cioè il vestito nero che indossa l'orfana la cui bellezza supera i colori delle altre due donne del paragone. Infine, la scelta dell'azione iterativa a soggetto della descrizione, vale a dire il pianto sulla tomba del padre, che, tradizionalmente, è considerato un momento *endoxale*.

Questo sonetto è quindi notevole per il fatto che ad essere lodate non sono solo qualità immanenti universalmente applicabili a tutti i soggetti, ma particolarità transitorie valide solo per quel *sujet* in quel momento. A fare del Tasso un precursore del Barocco non è solo lo stile ma anche il mescolamento, o meglio, l'inserimento del particolare accanto all'universale.

La canzone n° 573 è citata da Friedrich per esemplificare il forte utilizzo di perifrasi, che rappresentano, per il critico, una caratteristica fondamentale del Barocco, così come il sonetto n° 592 è esemplificativo della rielaborazione della metaforica tradizionale e della complessità strutturale.

Ne gli anni acerbi tuoi purpurea rosa
sembravi tu, ch'a i rai tiepidi, a l'ora
non apre 'l sen, ma nel suo verde ancora
verginella s'asconde e vergognosa;

²⁴³ Tasso (1963), n° 568.

o più tosto parei, ché mortal cosa
non s'assomiglia a te, celeste aurora
che le campagne imperla e i monti indora
lucida in ciel sereno e rugiadosa.

Or la men verde età nulla a te toglie;
né te, benché negletta, in manto adorno
giovinetta beltà vince o pareggia.

Così più vago è 'l fior poi che le foglie
spiega odorate, e 'l sol nel mezzo giorno
via più che nel mattin luce e fiammeggia.²⁴⁴

Ad essere lodata è Lucrezia d'Este, lodata non grazie alla descrizione delle caratteristiche tangibili della donna ma alla metaforica utilizzata, che tende a dimostrare come la bellezza della donna non scemi con il passare degli anni. Elementi pre-barocchi si rinvengono nell'argomentazione, che non si basa più su dati di fatto, ma travisa la realtà tramite l'uso della metafora, ripresa dalla tradizione, ma usata in modo nuovo. Il sonetto ruota intorno alla metafora della rosa che, tradizionalmente, designa la giovinezza della donna (si pensi ad Ovidio, *Metamorfosi* XV o a Petrarca, *RVF* 127). Qui il tema è connesso a quello del passare delle stagioni per formare una coppia dicotomica, che ricalca la struttura del sonetto in cui le prime due quartine si occupano della giovinezza di Lucrezia e della beltà della rosa, mentre la prima e la seconda terzina si occupano della maturità della donna e delle trasformazioni del fiore.²⁴⁵

La lode non è, quindi, data dalla descrizione della bellezza fattuale della vecchiaia, ma argomentata sulla base di una metafora, dimostrando come ad essere fondamentale non sia più la *res* lodata, ma il concetto che la rappresenta. Questo slittamento di prospettiva – teorizzato da Tasso nei suoi *Discorsi dell'arte poetica*²⁴⁶ – giustifica l'inserimento di un soggetto tradizionalmente burlesco (la

²⁴⁴ Tasso (1963), n° 592.

²⁴⁵ Per una'analisi dettagliata cfr. Friedrich (1964), pp. 525-26.

²⁴⁶ Cfr. Tasso (1964), pag. 43.

vecchiaia della donna) all'interno del discorso serio, perché il rapporto *res-genere* lascia spazio alla nuova triade *res-concetto-genere*. Come conseguenza si ha che ad essere lodato, nel discorso alto, può essere anche una *res* bassa, purché alto rimanga il concetto che la rappresenta.

Tale visione triadica della letteratura apre le porte a nuovi soggetti come si nota nel blocco in lode ad un neo (601-605). Tradizionalmente il volto della donna è candido, perfetto e non macchiato da nei; in questo blocco, invece, ad essere lodata è la bellezza della donna che possiede un neo e, quindi, tradizionalmente parlando, un difetto. Sempre dal punto di vista della tradizione il neo si ritrova sui visi delle donne cantate nella poesia burlesca, quindi trattarlo all'interno di un encomio serio significa trattare un *adoxon* – non in termini morali o etici, ma tradizionali. L'argomentazione, tuttavia, rende il neo che 'macchia' la donna un *endoxon* tramite il parallelismo con le stelle, che appaiono come macchie nel cielo, ma che l'*opinio comunis* ritiene bellissime; inoltre, se un difetto della donna è così bello come saranno meravigliosi i suoi pregi?

Nel sonetto messo a chiusura del blocco, la lode del neo occupa la terzina finale a conclusione dell'elenco delle bellezze della donna, che non vengono nominate concretamente, ma rese attraverso il parallelismo con l'abbondanza delle "erbe novelle" in aprile, degli uccelli in cielo e dei pesci nel mare. Di nuovo si assiste ad un distacco dall'encomio rinascimentale in cui si citavano i *loci* retorici e si dava una descrizione delle caratteristiche immanenti, per lasciare spazio, nella lode tassiana, a parallelismi con il mondo naturale o mitologico, che servono a sviluppare la lode del concetto *endoxale* che può rappresentare anche una *res amphidoxale* o *adoxale*.

Tornando all'analisi del mescolamento degli elementi rinascimentali e barocchi attuato da Tasso, non si può tacere la tendenza della lode che si sviluppa nell'arco di un blocco tematico. Mentre nella tradizione rinascimentale – si pensi a Tansillo – i blocchi lirici riguardavano persone diverse della stessa famiglia,

encomiate secondo la loro genealogia, nel caso di Tasso è spesso la stessa qualità insita in una sola persona ad essere lodata sotto prospettive e con argomentazioni diverse. Notevole nel Tasso è il fatto che ad essere encomiata non sia più una caratteristica universale, ma un momento particolare della vita di un uomo, come avviene nel blocco paradigmatico dei quattro sonetti (510-513) dedicati alla nascita del principe di Mantova – tema ripreso e variato da Marino per cui di nodale importanza per l'economia del mio lavoro. Tale blocco si apre con un sonetto il cui tema è dato dalla mera constatazione della nascita del bambino, espressa attraverso l'allegoria della giovane pianta che nasce sulle sponde del Mincio.²⁴⁷ Il momento encomiastico è dato dalla predizione del futuro di tale pianta, che sarà nido sicuro ai “canori cigni” e “albergo fermo” alle “Muse erranti”. Come si nota, dunque, l'encomio non si basa più su uno dei *loci* canonici, ma sulla predizione verisimile di ciò che avverrà sotto la reggenza del neonato, per il principio aristotelico che il figlio di genitori grandi porterà a compimento opere eccelse: alla lode delle qualità immanenti e tangibili del soggetto encomiato, si sostituisce la lode della probabilità, attraverso l'allegoria o la metafora. L'altro aspetto interessante, perché usato spesso nella lirica Barocca, è l'utilizzo di una sola metafora che si snoda per tutta la composizione e che viene leggermente variata nei sonetti successivi.

²⁴⁷

Veggio tenera pianta in su le sponde
 pur or nata del Mincio, a cui dal cielo
 benigno arride il gran signore di Delo
 e larga il suo favor Venere infonde.

L'aura e l'acque avrà questa ognor seconde,
 lunge andranno da lei le nevi e 'l gelo,
 tal che nel suo odorato e verde stelo
 nudrirà sempre più bei fiori e fronde.

Nido sicuro avran canori cigni
 tra' rami, e sua dolce ombra albergo fermo
 fia de le Muse erranti al nobil coro.

Né temer dee ch'augei strani e maligni
 osin mai di rapirle il suo tesoro,
 ch'è l'aquila regal pronta al suo schermo.
 (Tasso (1963), n° 510.)

Il secondo di questo blocco²⁴⁸, infatti, riprende la metafora della natura analizzando come essa muti i propri costumi abituali e si metta a servizio del bambino: il mare si trasforma in latte, le querce stillano miele, la virtù risorge e il vizio giace sconfitto. Inoltre, dal cielo scendono Pallade e Marte portando in dono la sapienza e la forza e andandosi ad unire a Venere e Apollo, che, nel sonetto precedente, gli avevano offerto bellezza e bravura poetica, e a Giove che, nel sonetto successivo, arriderà al destino del piccolo. Questi elementi pre-barocchi si affiancano alla base rinascimentale dell'unanimità d'opinione tra pubblico e Io nel ritenere lodevole il soggetto tematizzata nel terzo sonetto del blocco²⁴⁹, che comincia con la citazione del grido di giubilo e di lode che

248

Quel dì che 'l nobil parto al mondo nacque
 corsero latte al mar gli ondosi fiumi,
 mel le querce sudar, fioriro i dumi,
 cantar gli augelli e ciascun vento tacque.

Fessi l'aer seren, tranquille l'acque,
 fiammeggiaro del sol più chiari i lumi,
 vesti 'l mondo altre voglie, altri costumi,
 virtù risorse e 'l vizio estinto giacque.

S'aperse il ciel non meno, e n'uscir fuore
 Pallade e Marte, e gir dove il bambino
 de le Grazie nel sen facea soggiorno:

quella d'alta prudenza armogli il core
 congiunt'a senno ed a saper divino,
 questi d'estrema forza il rese adorno.

(Tasso (1963), n° 511.)

249

O di famosi eroi ben nata prole,
 parto primiero, a te destro e secondo
 si volga il ciel, e 'l dì lieto e giocondo
 t'apra ad ognor da l'oriente il sole:

onde sì come questi il terren suole
 far frutti e di fior vago e fecondo,
 così tu renda a nostra etate il mondo
 chiaro ed adorno d'opre illustri e sole.

Cotal da mille lingue alzar s'intese
 gioioso grido, allor che 'l nuovo figlio
 per successore al buon Guglielmo nacque.

Sorrise Giove in cielo e si compiaque
 de' giusti preghi, e col chinare del ciglio

s'innalza dai petti di tutti coloro che vengono a conoscenza della nascita del bambino. Nell'ultimo sonetto²⁵⁰ la predizione delle azioni gloriose del bambino si conclude con il discorso diretto delle Parche, che innalzano la lode del neonato dal Gange all'Ibero, rendendo famoso il piccolo e sottolineando, ancora una volta nel contesto del verisimile, la lodevolezza del soggetto, nonché la sua notorietà in tutto il mondo e quindi, in definitiva, la sua ragionevole appartenenza al discorso encomiastico secondo i canoni della retorica rinascimentale.

Concludendo: ad essere lodate in questo blocco non sono le qualità immanenti del bambino, che, essendo appena nato, non ha ancora compiuto azioni notevoli, ma, aristotelicamente, si encomiano quelle qualità che il pubblico presuppone si ritrovino nel figlio di principi. I parametri rinascimentali della lodevolezza del soggetto sono pertanto mantenuti e corroborati dall'aggiunta di un'argomentazione, che sostituisce alla lode dell'immanenza dell'*endoxon*, l'encomio del verisimile attraverso l'uso di metafore ed allegorie. Inoltre, Tasso unisce le norme poetiche rinascimentali alla meraviglia barocca encomiando i soggetti *endoxali* noti al pubblico e di nobili natali, tramite allegorie, parallelismi e metafore, che stupiscono per la novità del loro contesto

250

l'immutabil voler ne fé palese.
(Tasso (1963), n° 512.)
Questi, ch'in culla or giace e pargoletto
non bene ancor la lusingante madre
conosce, mentre con pietoso affetto
vagheggia in lui se stessa e 'l caro padre,

fia con gli anni da Dio campione eletto
a sante imprese, ad opre alte e leggiadre;
ed ora con la mano e d'or col petto
domarà mille e mille armate squadre.

Ond'a lui Vincenzo il nome altero
ben si convien, poi ch'è per vincer nato
ciascun con la pietà non pur con l'armi."

Così cantar le Parche; e ne' lor carmi
dichiarar del fanciullo il destro fato,
onde 'l grido n'udi Gange ed Ibero.
(Tasso (1963), n° 513.)

applicativo e per il diverso utilizzo rispetto alla tradizione.

Con questa strategia e con la scissione della *res* in *res* e concetto, Tasso amplia i confini della scelta del soggetto inserendo attributi, episodi, fatti o persone, tradizionalmente *amphidoxali* e *adoxali*, all'interno del discorso serio. Questi inoltre sono lodati tramite un'argomentazione che li rende *endoxali*. Il mero elenco di qualità si trasforma in una ricerca di argomentazioni atte alla dimostrazione della lodevolezza del soggetto, che non è visto più solo nella sua persona e nella sua interezza e universalità, ma può essere minimizzato ad un solo attributo o da una sola azione, determinando lo slittamento dall'universale al particolare, che il Barocco porterà all'estremo.

IV. ENCOMIO DEGLI *ENDOXA* RINASCIMENTALI NEL BAROCCO.²⁵¹

Sin qui è stata analizzata la bipartizione nell'epoca classica tra la lode di *endoxa*, alla quale era associato il miglioramento etico da parte del pubblico e la lode di *amphidoxa* o *paradoxa*, alla quale era legato il momento della meraviglia presso il pubblico, che si diletta di fronte all'abilità retorica dell'oratore. Il Rinascimento può essere considerato una sorta di *continuum* con il doppio filone dell'età classica: da una parte, si ha, infatti, la lode seria per risvegliare un sentimento d'imitazione per il lodato presso il pubblico e dargli, contemporaneamente, prestigio, dall'altra, la lode di *amphidoxa* e *paradoxa*, alla quale si associa uno scopo ludico e che trova spazio all'interno del discorso burlesco.

Nel Barocco è difficile portare a termine una netta bipartizione, perché, come analizzato nell'introduzione, i cambiamenti epistemologici avvenuti a cavallo tra il '500 e il '600, portano ad un nuovo modo di concepire la letteratura: nel Barocco lo scopo pragmatico di un testo non è più legato al suo genere d'appartenenza, ma solo al momento della meraviglia, cioè al sentimento d'ammirazione che il pubblico deve provare non più di fronte al lodato, bensì di fronte all'ingegno del poeta. In questo si nota un cambiamento del concetto di 'meraviglia' e uno slittamento da momento strutturale legato al genere dell'epos, ad un atto legato alla pragmatica testuale.

²⁵¹ In questo capitolo l'attenzione si concentrerà sulle liriche che trattano la lode dei soggetti pubblici, vale a dire quelli che nella tradizione coincidono con i soggetti *endoxali* (principi, duchi, cardinali, etc.). Il focus sarà incentrato, in particolare, su quelle liriche che si distaccano maggiormente dal tipo di lode che abbiamo analizzato fino ad ora, ricordando tuttavia che anche le liriche "canoniche" sono presenti in Marino e nei Marinisti, anche se, dal punto di vista quantitativo, esse risultano marginali.

In ambito rinascimentale, Tasso aveva descritto la materia del poema eroico nei *Discorsi dell'arte poetica*²⁵², postulando che al narratore è permesso l'inserimento di elementi meravigliosi all'interno della fabula. Nella categoria del 'meraviglioso' Tasso inserisce tutti quegli elementi, che risultano avulsi dalla realtà, come fate, draghi, maghi etc., cioè elementi che stupiscono e dilettono il lettore, perché non sono veri, ma verisimili. Il concetto di meraviglia diviene, invece, nel Barocco un momento pragmatico, completamente legato alla ricezione del testo da parte del lettore. La meraviglia non è più un elemento della fabula, ma diventa il sentimento che il lettore deve provare di fronte alla bravura e alla genialità del poeta. In questo si nota anche il cambiamento del concetto di *admiratio*: nel Rinascimento essa era provocata nel lettore attraverso la messa in mostra delle capacità dell'autore di imitare e emulare gli autori o le opere della tradizione.²⁵³ Nel Barocco non è più imitando e emulando gli antichi che il poeta si conquista la palma presso il lettore, ma è sorprendendo²⁵⁴ e operando in modo nuovo che egli riceve gli omaggi del pubblico.

Come si evince dalle parole di Marino, in quella che è diventata la sua più citata dichiarazione poetologica, la novità primaria dei poeti barocchi consiste nello staccarsi dalle “regole” dettate dal petrarchismo.²⁵⁵ Al Petrarca Marino, e

²⁵² Cfr. Tasso (1964), pag. 7.

²⁵³ Il concetto dell'imitazione viene analizzato in particolare da Petrarca, il quale asserisce che il rapporto tra l'imitato e l'imitatore deve essere come quello tra padre e figlio: i due si somigliano, ma non sono identici (cfr. Petrarca, *Familiare*, XXII, 2). Il tipo di imitazione che si applica nel Rinascimento riprende questo credo e sfocia nel fenomeno detto 'petrarchismo', il cui portavoce è Bembo e per il quale l'arte risiede nell' "imitazione variata" (Elwert (1958), pp. 111). Marino porterà questa credenza agli estremi e attuerà solo variazioni, come mi appresto ad analizzare.

²⁵⁴ Nel Barocco all'*admiratio*, nel senso etimologico di ammirazione, si aggiunge l'altro senso, sempre etimologico ma rimasto latente nel Rinascimento, di meraviglia e sorpresa. Cfr. le teorie di Tesauro e Pallavicino presentate nel capitolo 2 del presente lavoro.

²⁵⁵ “[...] i miei libri che sono fatti contro le regole si vendono dieci scudi il pezzo a chi ne può avere e quelli che son regolati se ne stanno a scopar la polvere delle librerie. Io pretendo di saper le regole più che non sanno tutti i pedanti insieme, ma la vera regola, cor mio bello, è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente ed al gusto del secolo. Iddio ci dia pur vita, che faremo presto veder al mondo se sappiamo ancor noi osserrar queste benedette regole e cacciar il naso dentro al Castelvetro. So che voi non sete della razza degli stiticuzzi, anzi non per altro ho stimato

successivamente tutti i Marinisti, contrappongono e ripropongono la poesia cortigiana e burlesca. Affinché il distacco da Petrarca sia chiaro, Marino lo cita costantemente, mediante l'uso del suo vocabolario e della sua metaforica, che però il Napoletano inserisce sapientemente in discorsi ad esso estranei – ad esempio, l'amore non è più concepito come un'esperienza esemplare e valida per l'umanità, ma diviene un'esperienza “privata”, che prevede anche il tema dell'erotismo e del contatto fisico tra gli amanti.²⁵⁶

sempre mirabile il vostro ingegno, se non perché non vi è piaciuta la trivialità, ma senza uscir dalla buona strada negli universali avete seguita la traccia delle cose scelte e peregrine.” Marino (1912), pag. 55. Il tipo di novità apportate da Marino sono già state più volte sottolineate dai critici moderni. Interessante è anche il contributo di C. Colombo che si concentra sulla lingua del Marino notando come: “Egli, come andava al di là delle tradizioni letterarie mescolando i temi e i generi più disparati in un solo contesto, così per le scelte linguistiche andava al di là di ogni costrizione ed accettava tanto ciò che era caro ai puristi quanto quello che lo era al Tasso, ed ancora ben altro” (Colombo 1979, pag. 25). Con quest'intervento si delinea quindi la completa indipendenza del Marino sia dal punto di vista “poetico” che “linguistico”.

²⁵⁶ L'esempio più estremo del distacco dal petrarchismo è fornito da Marino nella sua canzone *Amori notturni*, in cui riprende il *topos* dell'inappagamento amoroso - tradizionalmente causato dalla ritrosia della donna - che Marino fa scaturire dall'impotenza dell'amante. (“[...] e mentre il molle seno avien ch'io tocchi, / e vo' tra pomi suoi / scherzando, e mille baci or dono, or toglio, / tal, che lasso pareva, / pronto si desta e leva, / ond'io pur di morir dolce m'invoglio; / ma là dove più ingordo altri si sforza, / per soverchio desir, manca la forza. / Così mi giaccio inutil pondo appresso / a la mia ninfa amata, / che mi deride stupido e insano.” Marino (1967), *Lira*, parte seconda, *Amori notturni*, vv. 92-102. In quest'esempio Marino non solo inserisce il tema erotico, ma lo varia sapientemente per farne scaturire un gioco con i topoi tradizionali.

Un altro esempio di ripresa e variazione del modello petrarchesco è dato dal sonetto incipitario delle *Rime Lugubri* (1999):

Della sua donna.

O d'umano splendor breve baleno,
ecco è pur, lasso, in apparir sparita
l'anima mia luce, e di qua giù partita
per far l'eterno dì vie più sereno.

Quella che resse di mia vita il freno,
colà poggiate ov'era dianzi uscita,
et al gran Sol, di cui fu raggio, unita,
il ciel di gloria e me di doglia ha pieno.

Ma tu (se pur di là cose mortali
lice mirar dove si gode e regna)
mira i miei pianti a le tue gioie eguali;

e come ove volasti, anima degna,
la mia, per teco unirsi, aperte ha l'ali,
e d'uscir con le lagrime s'ingegna.

La paronomasia della prima quartina (“apparir” - “sparita” - “partita”, vv. 2 e 3) tematizza la

La novità barocca, tuttavia, non si limita al mero distacco da Petrarca, ma abbraccia ogni campo dell'agire letterario e spazia dalla *res* al concetto che la descrive, dal genere allo stile, dall'*elocutio* all'*inventio*, e, per finire, si nota soprattutto nel ferimento delle norme del *decorum*.

Non accettare più le norme del *decorum*, o meglio, cercare a tutti i costi di sovvertirle, porta necessariamente al mescolamento dei generi. Nel caso, ad esempio, del poema eroicomico, tale la tendenza è chiara, grazie al nome stesso attribuito dagli autori al genere e che già, di per sé, denota la mescolanza di elementi appartenenti al genere eroico, con quelli del genere comico. Nel caso della lirica encomiastica, invece, tale tendenza è più latente. Così può succedere che un soggetto che nel Rinascimento era assegnato al genere burlesco, trovi spazio, nel Barocco, all'interno del discorso lirico serio, o, viceversa, un soggetto tipico per il discorso serio rinascimentale, venga lodato in modo così iperbolico da sembrare una parodia. In altre parole; il doppio filone rinascimentale, che vedeva il discorso serio con scopo effettivamente encomiastico da una parte, e quello burlesco con scopo parodistico o faceto dall'altra, è trasformato nella

brevità della vita terrena della donna, che, all'interno dell'argomentazione, sale in cielo per accrescere lo splendore divino. Questo *topos* petrarchesco (Cfr. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*: "L'alto e novo miracol ch'a' di nostri / apparve al mondo, et star seco non volse, / che sol ne mostrò 'l ciel, poi sel ritolse / per adornare i suoi stellanti chiostri" CCCIX 1-4, "[...] perché cosa sí bella / devea 'l ciel adornar di sua presenza." CCLXVIII, vv. 27-8, "e fa il ciel or di sue bellezze lieto" CCCXXXII, v. 63, "[...] allor che Dio per adornarne il Cielo, / la si ritolse: et cosa era da lui." CCCXXXVII, vv. 13-4, "Quella che fu del secol nostro honore, / or è del ciel che tutto orna et rischiara, / fe' mia reliquia a' suoi giorni et breve et rara: / or m'à d'ogni riposo tratto fore." CCCXLIV, v. 6) è introdotto con l'ausilio di parole appartenenti al campo semantico della luce ("baleno" v. 1, "luce" v. 3) e continua nella seconda quartina, in cui il cielo si è canonicamente riempito di gloria, in opposizione all'io, che, privo della donna, si riempie di doglia. In questa quartina, che si apre con l'immagine petrarchesca della donna che regge la vita dell'uomo ("Ov'è colei che mia vita ebbe in mano?" Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCXCIX, v. 12.), ad essere variata è la metafora della donna-Sole, perché qui il Sole è Dio e la donna è solo un raggio, quindi una parte della creazione.

Nella prima terzina Marino varia il *topos* amoroso della richiesta rivolta all'amata a guardare i dolori dell'io, mediante la ripresa della lezione agostiniana sull'indifferenza dei morti verso i fatti terreni, che giustifica l'insensibilità della donna verso i dolori dell'amante in modo nuovo. Nella terzina finale Marino sviluppa il tradizionale desiderio dell'io di raggiungere la donna, attuando di nuovo una variazione: la figura dell'io che, tradizionalmente, era lamentevole e passivo verso la sua sorte, si trasforma in un io attivo e ingegnoso, che tenta di far uscire la sua anima attraverso le lacrime, affinché questa si possa ricongiungere con l'amata in Cielo.

prassi Barocca in un amalgama di encomi sempre in bilico tra serio e faceto.

La giustificazione a tale mescolamento si trova nel nuovo scopo pragmatico assegnato alla lode, che deve mostrare la bravura retorica del poeta e il suo ingegno. Per ottenere tale scopo e, contemporaneamente, staccarsi dalla tradizione precedente, l'attenzione degli autori barocchi si rivolge adesso agli aspetti della vita quotidiana, cantati, però, attraverso un vocabolario scelto e una metaforica "concettosa" e complessa. La lode non è più un'esaltazione delle caratteristiche universalmente valide per la categoria d'appartenenza del lodato, ma una 'messa in scena' delle sue peculiarità particolari, transitorie e, soprattutto, in contrasto con i *doxa* del pubblico. Così avviene che in un soggetto tradizionalmente *endoxale* il poeta sceglie di mettere in evidenza le caratteristiche *adoxali* – e, viceversa, in un soggetto *adoxale* si mettono in primo piano le peculiarità *endoxali* – perché – come analizzato nell'introduzione – maggiore è la discrepanza tra i *doxa* del pubblico e quelli dell'autore, e maggiore è il grado di difficoltà della lode, e, quindi, tanto maggiore la palma per il poeta che riuscirà a convincere il pubblico della lodevolezza del soggetto. La lode barocca non è più quindi il discorso, in cui il poeta 'mostra' l'oggetto, ma diviene il discorso in cui il poeta deve 'convincere' il pubblico e 'mostrare' la propria bravura, mettendo in atto un altro tipo di mescolanza, ovvero quella tra i generi *dimostrativum* e *deliberativum*. A questo punto il cerchio si chiude: il cambiamento epistemologico avvenuto nel Barocco porta ad una nuova concezione della letteratura, vista come il luogo privilegiato per la messa in mostra dell'ingegno del poeta, per cui ad ogni atto letterario è associata la pragmatica del meraviglioso.

Nell'agire barocco si assiste a due tipi di lodi che mettono in atto la pragmatica testuale della meraviglia: da una parte la lode di soggetti pubblici – vale a dire le personalità conosciute, famose e politiche, che, quindi, coincidono

con i personaggi *endoxali* della tradizione – e l'encomio di soggetti privati, come le persone sconosciute e gli oggetti quotidiani, gli animali, le piante o particolari momenti della sfera privata, che coincidono con i soggetti *adoxali* della tradizione burlesca²⁵⁷. Queste due categorie danno adito ad una sorta di bipartizione che vede schierati, da una parte, Marino, il quale si occupa principalmente dei soggetti tradizionalmente *endoxali*, e i marinisti che, invece, prediligono i soggetti *adoxali*. Tale bipartizione può essere spiegata nuovamente, mediante la poetica del nuovo, perché i marinisti cercano di operare in modo nuovo rispetto al maestro Marino.²⁵⁸

I soggetti tradizionalmente *endoxali* sono lodati dagli autori barocchi in modo nuovo. Per aumentare il grado di discrepanza tra i *doxa* del pubblico e quelli predicati nella lode di un soggetto pubblico, gli autori barocchi, e in particolare Marino, attribuiscono al lodato peculiarità transitorie, particolari e soprattutto non *endoxali*. Tale scelta porta alla trasformazione dell'*argomentatio*, che, da elenco delle qualità positive, diviene il luogo privilegiato nel Barocco per mettere in piedi argomentazioni concettose e cavillose, volte alla messa in mostra dell'abilità retorica del poeta. Anche le figura retoriche tradizionalmente usate in una lode – come le metafore e i parallelismi con i personaggi mitologici –

²⁵⁷ La sfera privata sarà analizzata nel prossimo capitolo, che metterà in primo piano il problema dell'appartenenza dei soggetti barocchi alla tradizione burlesca rinascimentale, e il problema della classificazione di tali lodi all'interno del discorso serio. Interessante a questo proposito sarà anche la domanda se i cambiamenti sociali avvenuti nel Seicento abbiano ripercussioni sulla scelta del soggetto, così come se le nuove correnti filosofiche abbiano avuto un'influenza sul passaggio dalla mera visione del soggetto descritto nella sua universalità, all'argomentazione del perché quel dato particolare transitorio sia da ritenersi lodevole.

Tale bipartizione nell'analisi degli encomi barocchi è dettata da una mera questione di praticità, per cui il lettore non deve pensare ad una cronologia nell'attuare le lodi – prima dei personaggi pubblici, poi soggetti privati –, perché i due filoni coesistono all'interno dei canzonieri barocchi. La coesistenza stessa di soggetti alti e bassi, lodati attraverso uno stile elevato, denota la novità nel panorama lirico e la già citata mescolanza di genere e stile dovuto al voluto ribaltamento delle norme del *decorum*.

²⁵⁸ Ovviamente all'interno dell'opera mariniana esistono anche encomi per persone sconosciute o per oggetti, così come nei Marinisti esistono lodi per personaggi pubblici. Tuttavia, dal punto di vista quantitativo, Marino predilige i personaggi pubblici, mentre i marinisti si occupano piuttosto della sfera del quotidiano.

mutano la loro funzione esornativa con quella di elemento privilegiato, per attuare la poetica del meraviglioso.

Il parallelismo con i personaggi mitologici prevedeva nel Rinascimento la scelta del personaggio mitologico, in base alle caratteristiche da evidenziare nel lodato: ad esempio, il soggetto da lodare è paragonato a Marte se la caratteristica da lodare è l'abilità in guerra – come è stato analizzato nel sonetto n° 188 di Bandello. Nel Barocco l'interscambio delle qualità tra lodato e personaggio mitologico sottostà a leggi inverse, perché il personaggio mitologico è scelto per l'omonimia con il lodato, al quale si attribuiscono le peculiarità del personaggio mitologico. Ad esempio, al Sig. Ercole è attribuita la forza fisica dell'Ercole mitologico, poco importa che il lodato sia un Cardinale e che, quindi, la forza fisica non sia un elemento del paradigma del lodevole per la categoria dei cardinali. La bravura del poeta consisterà nel far calzare tale parallelismo alla situazione o al personaggio scelto, mediante un'argomentazione adeguata, la cui riuscita avrà lo scopo di suscitare la meraviglia del lettore.

Anche la metafora è una figura retorica ampiamente utilizzata nelle lodi rinascimentali, ma, anche in questo caso, si assiste ad una variazione dettata ancora una volta dalla poetica del meraviglioso. Tradizionalmente, la metafora associa due oggetti mediante una loro caratteristica comune. Il *tertium comparationis* della metafora tradizionale è quasi sempre trasparente, perché la metafora è concepita come elemento esornativo e di descrizione icastica del referente, e non come mezzo concettoso, volto alla messa in mostra dell'ingegno del poeta. Così il biondo dei capelli è evidentemente sostituibile con il giallo dell'oro, nella metafora “i capelli d'oro”. Nel Barocco la sostituzione è volutamente meno trasparente – in alcuni casi addirittura oscura – perché lo scopo di ogni atto poetico all'inizio del Seicento è quello di creare stupore nel recipiente, per cui più lontani sono i nomi che si sostituiscono, maggiore sarà il

diletto che la metafora provoca nel lettore²⁵⁹: definire, ad esempio, le nubi “materazzi del ciel” che tengono celata la “celesti frittata”²⁶⁰ stupisce il lettore, perché la sostituzione si basa sul richiamo lontano e nuovo della forma rotonda della frittata e della luna, e gioca inoltre sulla presenza dei crateri lunari, paragonati in modo implicito alle bolle presenti sulla superficie della frittata.

Nei paragrafi che seguono l'attenzione si rivolgerà alla lode di *endoxa* e ai metodi che gli autori barocchi, con particolare attenzione a Marino, hanno utilizzato per staccarsi dalla poesia rinascimentale per mettere in atto la poetica del meraviglioso.

1. La *Lira* del Cavalier Marino.

La poetica del nuovo e del meraviglioso è attuata da Marino su piani diversi, tra i quali il cambiamento della concezione del canzoniere, è quello più evidente dal punto di vista macro-strutturale. Da luogo privilegiato per la messa in mostra dell'*iter* amoroso dell'Io, il canzoniere di Marino diviene una raccolta di poesie, che, quasi alla stregua dei canzonieri medievali, divide e organizza le liriche tramite categorie tematiche e strutturali.²⁶¹ Nella prima edizione delle *Rime* (1602), infatti, le sezioni della prima parte contengono esclusivamente sonetti, mentre la seconda parte canzoni e madrigali. Quest'organizzazione dimostra come la suddivisione stessa di quella che nell'edizione finale si chiamerà *Lira*, fosse già una dichiarazione poetologica di intenzionale rovesciamento della gerarchia dei generi medievali, in cui le canzoni e i madrigali erano,

²⁵⁹ Cfr. Tesauro (2000), pp. 74-75.

²⁶⁰ Cfr. Il madrigale di Tommaso Stigliani (1970): *Desiderio di luna* : “Matarazzi del cielo, oscure nubi, / Ch'or tenete celata / La celesti frittata: / Scopritela, vi prego, agli occhi miei; / Perch'al lume di lei / Io scriver possa alcune rime sdruciole: / Non ho più gatta e non si trovan lucciole.”.

²⁶¹ Besomi sottolinea spesso l'essenza enciclopedica della *Lira*, in cui tutti i temi possono essere trattati (cfr. Besomi (1969)). Leggendo le recensioni di Besomi si ha l'impressione che la *Lira* sia un amalgama caotico di argomenti e temi: a mio avviso, invece, la *Lira* è organizzata secondo regole ben precise, in cui niente è lasciato al caso, come si cercherà di dimostrare in particolar modo sull'esempio delle sezioni delle *Rime Eroiche*, e *Lodi*.

rispettivamente, il genere più elevato e più basso. Marino unisce sapientemente, all'interno di un'unica sezione, i due poli gerarchici, mentre lascia spazio in un'altra sezione, scissa e ben delineata al sonetto. L'altra rivoluzione è data dalla divisione tematica del canzoniere: nella prima edizione la sezione dei sonetti conteneva le *Rime Amoroze*, *Rime Marittime* e *Rime Boscherecce*, tutte e tre dedicate al tema dell'amore, ma svolto mediante strategie strutturali diverse.²⁶² A queste tre sezioni seguono le *Rime Eroiche*²⁶³ dedicate all'encomio, le *Rime*

²⁶² Nelle *Rime Amoroze* il tema dell'amore non viene visto solo come sentimento tra un Io lirico e l'amante, ma è analizzato dalla prospettiva dell'uomo e della donna (n° 25), dell'amore materno e filiale. Interessante la struttura iniziale della sezione che, dopo la dichiarazione del tema che l'Io intende cantare, si concentra sulla descrizione del momento dell'innamoramento, rimandando superficialmente al *Canzoniere* di Petrarca, dal quale però Marino si stacca definitivamente, sostituendo l'*iter* amoroso di un Io, con la descrizione dell'amore da parte di più persone (tra le quali anche una donna, che descrive il suo amore nei confronti di un uomo). L'altra caratteristica macro-strutturale di distacco dal *Canzoniere* di Petrarca è data dall'inserimento di elementi non compatibili con il discorso amoroso, come il tema erotico (n° 68). In questa sezione sono presenti anche tre lodi (n° 9, 14 e 20) di donne pubbliche, le quali vengono lodate per la loro bellezza, vale a dire per la qualità della donna di far innamorare. (*Alla illustrissima signora Girolama Crescenza, moglie del signor Angelo degli Atti*. Anima bella, a la più bella idea / tolta del cielo, al più bel velo unita, / ch'altra abbia mai da quell'età vessa, / quand'Argo il fior d'ogni bellezza avea, / tralucer da te raggio il mondo addita, / che i foschi abissi suoi rischiera e bea. / Ma, qual d'interna luce altra maggiore / son quasi oscure e piccole facelle / queste, onde 'l vago ciel s'orna di fore, / tal pose in te di forme assai più belle / che i begli occhi non son, / chiuso splendore / il gran fabro del sole e de le stelle.", n° 9). Concludendo: tutti i discorsi svolti all'interno della sezione hanno come tema l'amore.

Nelle sezioni delle *Rime Boscherecce* e *Marittime* il sistema di coesioni testuale ricalca quello della lirica pastorale, in cui diversi mittenti/pastori narrano il proprio amore. Nelle *Rime Marittime* tale ripresa è attuata mediante coppie di pescatori e ninfe (Fileno-Lilla, Cloanto-Galatea, Ofelete-Cromi), per cui l'*iter* amoroso di un solo Io è sostituito dalla descrizione dell'amore da parte di diversi mittenti. Besomi, nel commentare la sezione sottolinea come l'inizio e la fine mostrino un atteggiamento antitetico del pescatore nei confronti della divinità marittima e costituiscano una sorta di cornice, che viene ripresa e rovesciata nei sonetti centrali (cfr. Besomi (1988)). Schematizzando: nel sonetto n° 1 Arione calma la tempesta con la sua cetra mentre nel 26 Miseno viene ucciso dal "divin suono"; nel 25 Fileno è descritto come pauroso, in contrapposizione al Fileno coraggioso del 50. Oltre alla struttura a chiasmo dei sonetti si nota facilmente che il tema di fondo che si snoda come un filo rosso è il mare, che fa da sfondo a tutte le vicende narrate, che, oltre all'amore, sono anche vicende eroiche, come la battaglia di Lepanto (n° 46). Non stupisce, quindi, che il discorso encomiastico sia inserito sullo sfondo marittimo: ad essere lodate nelle *Rime Marittime* sono, infatti, l'arte "peschereccia" (n° 21) e la tomba di Sannazaro (n° 44). Se per il primo sonetto citato il discorso d'appartenenza oscilla tra la lode e il discorso amoroso, chiara è invece la collocazione del sonetto dedicato a Sannazaro, poiché vi si lodano le grandezze del poeta.

²⁶³ L'aggettivo 'eroico' ha, nella tradizione letteraria, diverse valenze; dal punto di vista meramente linguistico, esso significa "riferito ad eroi" e presuppone una descrizione di fatti, tematiche e persone "eroiche", vale a dire che possiedono grande coraggio e forza d'animo. Disselkamp (2002) evidenzia nella sua analisi della letteratura barocca in ambito tedesco, come il tema dell'eroico sia sempre presente o come discussione del significato del lemma, o come volontà del protagonista di divenire un eroe. Anche se l'analisi è stata svolta in campo tedesco è tuttavia interessante notare come questo tema sia presente e non sia solo un fenomeno italiano.

'Eroico' designa anche il genere dell'epos in cui il poeta ritiene la sua persona e se ne libera facendo

Lugubri dedicate al tema della morte²⁶⁴ e le *Rime Morali*, dedicate a temi sacri.

parlare parzialmente i personaggi (Cfr. Minturno (1960)) e quindi può essere fatto coincidere con una definizione strutturale – anche se questo non sembra essere l'utilizzo che Marino fa del termine. Più verisimile è l'interpretazione etimologica del termine e il fatto che 'eroico' fa pensare allo stile sublime. Intitolare quindi la sezione con l'aggettivo 'eroico' significa dare ai personaggi già una valenza *endoxale*.

²⁶⁴ Nelle *Rime Lugubri* il tema è la morte, che sin dall'antichità era collegato al lamento per la perdita della donna amata o dell'amico. Anche il tema della morte serve a Marino per giocare con il materiale della tradizione, variare i discorsi tradizionali e attuare il distacco dal petrarchismo. Un esempio è dato dal sonetto n° 3, che utilizza il vocabolario petrarchesco, variato e inserito all'interno di un tipo di argomentazione totalmente diverso da quello da cui deriva.

Della sua donna.

Quel foco onde 'l mio cor fiamma sì pura
trasse, e pace trovò d'ogni sua guerra,
colpa di lei ch'ogni sereno oscura,
cenere è fatto e breve marmo il serra.

Ma se 'l mio bene, il mio tesoro mi fura
invida Morte, e 'l cela, ohimè, sotterra,
e s'al pianto, al mio pregar s'indura
la felice, che 'l copre, avara terra:

pur da' lumi che spenti i' piango e cheggio
maggior sento l'incendio, e lo splendore
de l'estinta mia face ancor vagheggio.

Così colei, di cui già visse il core,
nel cor mi vive, e nel suo cener veggio
te con le Grazie incenerito, Amore.
Marino (1999), *Rime Lugubri*, n° 3.

Marino utilizza nelle *Rime Lugubri* la tecnica della scelta di un fatto naturale messo alla base di un'argomentazione concettosa: in questo caso il fatto naturale della trasformazione in polvere del corpo dell'amata. Il messaggio che scaturisce dalla parafrasi della prima quartina è abbastanza banale: il fuoco d'amore si è spento e la cenere che ne rimane è racchiusa in una piccola urna. Tale messaggio però è ingegnosamente veicolato attraverso lemmi in bilico tra il discorso amoroso e quello epidittico: la "cenere" (v. 4), che rimane dopo che il fuoco amoroso si è spento (v. 1) – discorso amoroso –, è il corpo della donna che, dopo la cremazione, è racchiuso in un "breve marmo" (v. 4) – discorso epidittico in morte. In fatto naturale della morte diviene, all'interno dell'argomentazione, il momento più importante che lega i due discorsi che Marino vuole mescolare. La variazione del discorso amoroso si nota inoltre grazie al ribaltamento della metafora petrarchesca dell'amore come guerra, perché l'io dichiara che il suo cuore ha trovato pace solo grazie all'amore. Il ribaltamento del sistema petrarchesco si rinviene anche nella seconda quartina, che, attraverso una concessiva, tematizza come l'invidiosa Morte abbia rubato il "bene" (v. 6) all'io e lo abbia celato sottoterra. A questo punto Marino riprende il *topos* dell'insensibilità dell'amante nei confronti dei dolori dell'io, ma lo varia sapientemente. Ad indurirsi di fronte ai pianti dell'io era, tradizionalmente, il cuore della donna descritto spesso come marmo: qui il marmo è l'urna che contiene il corpo della donna e che è deposta sottoterra, ed è la terra che si indurisce ai pianti dell'io. In questa terzina il fatto naturale che la terra bagnata è morbida, viene capovolto e la terra, che cela il corpo della donna e non lo vuole restituire (quindi descritta come avida) diviene dura di fronte al pianto dell'io.

Queste sezioni sembrano a prima vista tematicamente distinte e, quindi, chiuse in se stese: un'analisi attenta, invece, dimostra che esse formano un amalgama di liriche che si richiamano vicendevolmente, sia per il ricorso a strutture parallele, sia per la ripresa dello stesso tema o dello stesso soggetto, analizzato mediante prospettive diverse.²⁶⁵ La novità di Marino consiste, quindi, nell'aver creato un

Un'altra variazione si rinviene mediante il lemma “lumi” del v. 9, attraverso il quale Marino apre un doppio gioco: da una parte, Marino riprende sapientemente la metafora del fuoco del primo verso, dall'altro, il lemma richiama i tradizionali occhi della donna - si pensi ad esempio ai versi petrarcheschi: “Que' duo bei lumi, assai più che 'l Sol chiari / Chi pensò mai veder far terra oscura?” (*Rerum Vulgarium Fragmenta*, 311, vv. 10-11). Marino utilizza il richiamo ai “due lumi” anche per dare vita ad un paradosso poiché, nonostante siano spenti, essi bruciano ancora di più nella mente dell'io. Il sonetto si conclude con una pointe che riprende il tema del fuoco e tematizza il fatto che l'amore è finito, perché anche il dio Amor giace incenerito accanto alle Grazie.

Per i personaggi pubblici il tema della morte si accompagna al momento pragmatico della lode, perché, tradizionalmente, le lodi per i defunti erano tessute con lo scopo di ricordare ai sopravvissuti la grandezza del deceduto, e risvegliare negli astanti la volontà di emularlo e superarlo in gloria e onore (Cfr. Platone, *Men*, 27, a2-b2). Per assolvere questo scopo, la lode elencava le azioni e le caratteristiche positive del defunto, per cui la stesura sul piano sintagmatico del 'paradigma del lodevole' aveva una funzione etica di miglioramento del pubblico. Questo tipo di funzione si rinviene sino al Rinascimento, anche se, in quest'epoca, oltre a tale funzione, se ne rinviene anche una politica di messa in mostra delle glorie del defunto, al fine di nobilitare indirettamente gli eredi e la casata nel suo complesso.

Completamente diversa la funzione delle lodi in morte per Marino, in cui la lode non vuole essere didattica e non vuole avere una funzione etica di miglioramento del pubblico, ma vuole essere semplicemente un altro modo per attuare le norme del meraviglioso e della novità, sia sul piano pragmatico che strutturale. Il tema della morte serve a Marino per affrontare nuovamente i temi svolti per i soggetti in vita, sotto la prospettiva tematica della morte.

²⁶⁵ Il rimando tra due sezioni utilizzando lo stesso tema e la stessa struttura del sonetto in cui lo si svolge, raggiunge il suo apice nel n° 5 delle *Rime Marittime* (1988), e nel n° 5 delle *Rime Lugubri* (1999);

Rime Marittime

V

A due di duo begli occhi Orse fatali
e 'nver la tramontana d'un bel volto
su la materna conca Amor rivolto
spargea per tutto il mar fiamme immortali.

Egli l'arco timon, remi gli strali
fatto, e 'l candido lino agli occhi tolto
e 'n sembianza di vela a l'aria sciolto,
l'aure movea col ventillar de l'ali.

Et – Arda pur felice ai fuochi miei
(dicea l'acque solcando) il vostro core,
FREDDI del salso mondo umidi dei:

poiché 'nvaghito di sì chiaro ardore,
per dar al corso suo porto in costei,

canzoniere, in cui anche le norme di coesione testuale diventano un elemento per la messa in mostra dell'ingegno del poeta.

Notevole risulta il fatto che sia nelle *Rime Marittime*, che nelle *Rime Eroiche*

fatto è nocchiero e navigante Amore. –
(Marino (1988), n° 5, sottolineature, corsivi e maiuscole miei.)

Rime Lugubri

V

Rotta la benda e l'arco e l'aureo *strale*
e ne le luci angeliche serene
spenta la face, Amor, carco di pene,
pur come brami anch'egli esser mortale,

del morir di madonna e del mio male
tutto pietoso a consolar mi vene,
e mostrandomi il cielo, ov'è 'l mio bene,
perch'io voli lassù, m'impenna l'ale.

– O misero, non vedi – indi mi dice –
com'ella ivi risplende, e come teco
ARDE, e ride al tuo pianto, alma felice?

Mirala pur; ma lo splendor c'ha seco,
e l'umor che degli occhi il duol t'elice,
forse, come son io, t'han fatto cieco.
(Marino (1999), n° 5, sottolineature, corsivi w maiuscole mie.)

Le parole sottolineate hanno la stessa posizione, ma sono lievemente variate, mentre le parole maiuscole sono antinomiche. Le parole in corsivo ricorrono identiche nei due sonetti, ma in posizione diversa e sono le parole riprese dai sonetti di Petrarca in cui si narra il momento dell'innamoramento: si noti tuttavia che le 'saette' di Petrarca si trasformano, con una variazione del significante, in strali. Nel n° 5 delle *Rime Marittime* gli attributi tradizionali dell'iconografia legata al dio dell'amore, diventano oggetti concreti attraverso i quali Amore attua la sua navigazione; nelle *Rime Lugubri* gli stessi attributi sono utilizzati da Marino per tematizzare la fine dell'amore.

Si noti che nelle *Rime Marittime* Amore ha tolto il "lino" (v. 6) dagli occhi, nelle *Rime Lugubri* è la "benda" (v. 1) a rompersi; nelle *Rime Marittime* il ruolo di Amore-nocchiero è quello di far innamorare le divinità marine, che devono reagire "felici" agli strali d'amore, mentre nelle *Rime Lugubri* la felicità è attribuito della donna, la quale "ride al tuo [dell'Io] pianto" (v. 11), riprendendo il *topos* dell'insensibilità della donna che abita nell'empireo, analizzato nel sonetto incipitario. In entrambi i sonetti Amore ha la funzione di mediatore tra l'uomo e la donna: nelle *Rime Marittime* si trasforma in nocchiero, perché vuole condurre l'Io nel "porto" della donna. Inoltre, la metafora di Amore-nocchiero e la rottura degli utensili atti alla navigazione richiamano i versi del sonetto 272 di Petrarca: "[...] veggio al mio nagivar turbati i vènti; / veggio fortuna in porto, et stanco omai / il mio nocchier, et rotte arbore et sarte, / e i lumi bei che mirar soglio, spenti." (vv. 11-14). Nelle *Rime Lugubri* Amore invita l'Io a guardare l'amata, ma il sonetto si conclude con l'asserzione che lo splendore e le lacrime versate per la donna hanno reso cieco l'amante, per cui l'attributo della cecità d'Amore è trasferito all'amante. Questa trasposizione e il fatto che sia l'Io che Amore provino gli stessi sentimenti per la defunta, pongono l'Io e Amore sullo stesso piano, per cui i due non sono in conflitto, ma uniti nel dolore per la perdita della donna.

e nelle *Rime Lugubri* il sonetto numericamente centrale ha come tema la poesia: questo dato di fatto può essere interpretato in modo meta-poetico, per cui la poesia, come tema, ha un ruolo centrale nella poiesi di Marino²⁶⁶.

Il gioco di rimandi diviene ancora più complesso nell'edizione definitiva della *Lira* del 1614, in cui Marino aggiunge una terza sezione, che evidenzia il prevalere del parametro tematico come base organizzativa del canzoniere: alle *Rime Amorse*, *Rime Marittime* e *Rime Boscherecce* della prima parte corrispondono gli *Amori* nella terza parte; alle *Rime Eroiche* le *Lodi*, alle *Rime Lugubri* le *Lagrime*²⁶⁷, alle *Rime Morali e Sacre* le *Divozioni*.

L'idea delle sezioni tematiche non è nuova, perché già Tasso aveva concepito il suo canzoniere tematicamente, dividendolo in rime amorose, rime d'occasione e sacre. Nuova è invece la strategia dei rimandi speculari tra una sezione e l'altra – a differenza della frammentarietà dell'opera tassiana –, che permette a Marino di trattare la stessa *res*, analizzandola sotto prospettive diverse. La *variatio* di Marino non viene, tuttavia, attuata per riproporre il pluralismo come lo

²⁶⁶ Il n° 26 delle *Rime Marittime* (1988) riprende il topos della poesia che rende immortali, rispettivamente il pescatore Miseno e il poeta Arione, entrambi affogati. Tale topos è il punto di partenza per l'argomentazione del sonetto che dimostra la crudeltà della donna amata. Quindi, il tema della poesia funge da base per un'argomentazione superiore. Lo stesso vale per il 28 delle *Rime Lugubri*, in cui il lodato è morto annegato. L'immagine del pianto del poeta, le cui lacrime riusciranno a sommergere la Morte. Inoltre, la Morte, che ha sommerso il lodato, sarà a sua volta sommersa dai fiumi di inchiostro che il dolore per la perdita dell'amico farà nascere. Il topos della poesia che rende immortali è di nuovo la base per un gioco con la variazione del sostrato tradizionale. Per il commento del n° 27 delle *Rime Eroiche* rimando al paragrafo 1.1. del presente capitolo.

²⁶⁷ Le *Rime Lugubri* si aprono con 21 sonetti, in cui l'occasione esterna è data dalla morte dell'amata. All'apertura 'amorosa' seguono i restanti 35 sonetti dedicati alla morte di uomini, suddivisa in: giovani (22-29), personaggi illustri (30-42), amici del poeta (43-46), poeti (47-51), musicisti (54-55) e ad un pittore (56). La sezione delle *Lagrime* (1629), speculare dal punto di vista strutturale alle *Rime Lugubri*, si apre con il blocco delle persone pubbliche (i primi quindici sonetti sono dedicati ai reggenti), continua con la lode del poeta Guarini (16-17), e si conclude con il blocco dedicato alle donne. Interessante notare che in entrambe le sezioni i numeri 21-23, matematicamente centrali, sono dedicate al tema della morte artificiale, che può essere interpretata come una messa in mostra dell'importanza dell'operato umano sulla natura, che, letto in chiave meta-poetica, può essere visto come l'attuazione del postulato barocco della superiorità dell'artificiosità retorica sulla mimesi della natura.

conosciamo dal *Canzoniere* di Petrarca, ma, piuttosto, per giocare con il materiale linguistico e tematico. La moltiplicazione prospettica che Petrarca aveva applicato all'interno del suo *Canzoniere* come strategia per la descrizione degli eventi presenti nella propria memoria e giustificati dall'episteme della soggettività e della pluralità, diviene in Marino una ludica strategia per applicare la poetica del nuovo e del meraviglioso, mediante quel processo che è stato definito dai critici moderni "predicazione multipla"²⁶⁸ e che merita un'analisi più dettagliata, che attuerò per le sezioni di lode..

1.1. La lode nelle *Rime Eroiche* e nelle *Lodi*.

Nella sezione encomiastica delle *Rime Eroiche* si possono rintracciare due tendenze che regolano la coesione testuale: da una parte, quella tematica con le sue connessioni semantiche, metaforiche e sintattiche, e, dall'altra, quella cronologica delle occasioni esterne in cui sono state composte le liriche, che sembrano rispecchiare il viaggio di Marino in fuga da Napoli verso Venezia, dove vuole pubblicare le sue rime.

Di semplice risoluzione è il tentativo di trovare nessi tematici, poiché nella raccolta sono presenti blocchi di sonetti dedicati allo stesso soggetto, alla stessa occasione esterna o alla stessa categoria di appartenenza dei soggetti: nei sonetti n° 2-5, 51-64 compare come tema la guerra contro i Turchi; dal n° 6 al n° 10 il matrimonio di Enrico IV e Maria de' Medici; dal n° 13 al n° 24 i sonetti sono dedicati alla categoria dei Cardinali, dal n° 27 al n° 29 e dal n° 33 al n° 38 si sviluppa la lode dei componenti della famiglia di Capua; la famiglia Crescenzi dei sonetti 30-31; la famiglia Corigliano dei numeri 44-45 e, infine, la famiglia Melchiorri è protagonista dei sonetti 47-48. All'interno di queste sezioni, inoltre, esistono rimandi lessicali, metaforici o strutturali – che analizzeremo in seguito – che conferiscono un ulteriore momento di coesione al testo.

²⁶⁸ Barberi Squarotti/ Alonzo (2012), pag. 33.

La posizione delle liriche che rimangono isolate in questa rete di richiami è giustificata dal momento esterno della stesura della lirica stessa, vale a dire la biografia di Marino²⁶⁹. Tenendo presente il fatto che la lirica encomiastica è una lirica d'occasione, non stupisce che la composizione e l'ordine delle liriche rispecchi la vita di Marino e, in particolare, il viaggio da lui compiuto da Napoli a Venezia,²⁷⁰ perché in quel viaggio Marino si è trovato a dover ricambiare il favore ricevuto da molti nobili mediante la composizione di liriche encomiastiche. Che tuttavia Marino scelga proprio questo tipo di ordine potrebbe avere due giustificazioni; da una parte, potrebbe essere un tentativo di sostituire l'*iter* amoroso dell'Io che conosciamo dalla tradizione petrarchesca, con l'*iter* poetico²⁷¹ della vita effettiva del poeta con il conseguente ringraziamento, sotto forma di lode, alle persone che hanno aiutato e soccorso l'autore; dall'altro, potrebbe essere un ritorno alla definizione classica degli encomi come lirica d'occasione e come vicendevole scambio di favori tra il poeta che riceve protezione e il protettore, che viene immortalato mediante la poesia.

Tenendo presente il parametro dell'occasione esterna per la stesura delle liriche e dei nessi tematici, la sezione delle *Rime Eroiche* può essere schematizzata nel seguente modo: Marino²⁷² in fuga da Napoli verso Venezia, fa

²⁶⁹ Le liriche che rimangono isolate in questa rete di richiami tematici sono i sonetti n° 12, 25, 26, 32, 39-43, 46, 49, 50, dedicati rispettivamente a: Fernando Gonzaga tradizionalmente lodevole anche in ambito rinascimentale e legato alla vita di Marino, perchè il poeta si ferma presso la sua corte durante il suo viaggio; alla china, un cavallo bianco d'Austria che un ambasciatore del re di Napoli ha portato in dono al Papa, e alla cui cerimonia Marino era presente; ai fratelli Don Antonio e Don Filippo Caetani, il primo dei quali ha aiutato Marino durante la pubblicazione della *Sampogna*; a Onofrio Santacroce il quale aiutò Marino nel periodo dopo la sua prigionia e a Giovanni Carlo Scaramelli che si interessò alla prima pubblicazione delle *Rime*; infine a Venezia meta del viaggio di Marino.

²⁷⁰ Cfr. Besomi/Martini/ Newlin-Gianini (2002), pp. 9-10.

²⁷¹ L'idea dell'importanza del poeta come creatore della propria opera è avvalorata dai frequenti rimandi biografici che Marino inserisce nell'*Adone*.

²⁷² In questo caso una distinzione tra Io e Autore mi sembra superflua, dal momento che sto cercando di dimostrare come le occasioni esterne legate alla vita del Marino abbiano influenzato la struttura della sezione.

tappa a Firenze nel 1601; qui, accolto e ammirato dalla famiglia de' Medici, compone il sonetto proemiale in onore del Granduca di Toscana e il blocco di sonetti in onore alla sua famiglia (1, 3-4, 6-10). Coevo a questa data è il sonetto n° 13 dedicato all'incoronazione a Papa di Pietro Aldobrandini, presso il quale Marino ricevette molti onori. Con questa composizione si introduce il blocco dedicato ai Cardinali la cui unitarietà si rinviene nelle parentele tra cardinali e papi²⁷³, e nei favori che Marino ha ottenuto da loro. Dal n° 27 al n° 45 si incontrano personaggi legati all'anno 1600, quindi una sorta di sguardo retrospettivo agli avvenimenti accaduti sino ad allora. I sonetti 46-48 sono dedicati a colui che dà licenza di stampa alle *Rime* in Venezia, meta del viaggio e destinataria del n° 50. Problematico a questo punto della raccolta risulta il blocco formato dai sonetti 51-64 dedicati al tema della guerra tra i Turchi e Taranto avvenuta nel 1594 perché, dal punto di vista cronologico, il 1594 rappresenta un passo indietro inspiegato, dal momento che il lettore si aspetta che la sezione si concluda con l'arrivo a Venezia e con la pubblicazione delle *Rime*. Il blocco si spiega tuttavia alla luce del tema eroico e di una sorta di climax che vede lodata la virtù morale e guerriera che protegge la fede cristiana contro l'invasore mussulmano.

Concludendo: dal punto di vista macroscopico la sezione delle *Rime Eroiche* è organizzata secondo un iter biografico di occasioni esterne, che forniscono l'input, per la stesura delle liriche dedicate a personaggi legati alla vita privata di Marino, ma che risultano tuttavia pubblici e famosi e, pertanto, lodevoli nell'*opinio comunis*. In questo nuovo modo di concepire il canzoniere la figura del poeta diviene fondamentale, come ci dimostra il sonetto centrale delle *Rime Eroiche*, il cui tema è la lode del poeta stesso.

Nella tradizione retorica, in particolare latina, si teorizza la possibilità di

²⁷³ Per il fenomeno del nepotismo nel Seicento cfr. Oy-Marra (2005).

aprire una lode partendo dalla persona dell'oratore. La funzione pragmatica di tale *incipit* è da ricercarsi nel tentativo di nobilitare il retore mettendo in evidenza i legami di parentela e d'amicizia con una persona lodevole e, viceversa, di nobilitare il lodato che viene cantato da un poeta così valente. Nel caso del n° 27, *Prega l'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Prencipe Grande Ammiraglio, che voglia menarlo seco sopra l'armata*, la lode del poeta ha un valore meta-poetico, in cui si discute il doppio legame tra le gesta eroiche del lodato e la bravura del poeta.

Prega l'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Prencipe Grande Ammiraglio, che voglia menarlo seco sopra l'armata,

Or che per riportar nobil trofeo
e per l'Asia spogliar de' fregi suoi,
quasi nov'Argo di famosi eroi
s'arma più d'un Alcide e d'un Teseo,

me fra sì degno stuol per l'empio Egeo,
Signor, menate, e mi vedrete voi
(se s'udran fra le trombe i versi poi)
fatto a novo Iason novello Orfeo.

Saprò, di schermi in vece, usar quell'arte
che ferir sa la Morte, e potrò l'armi
trattar d'Apollo almen, se non di Marte.

Vosco vedrete al Ciel volando alzarmi:
spiegherem voi le 'nsegne et io le carte,
fabro voi di vittorie et io di carmi.²⁷⁴

Il sonetto gioca sul parallelismo tra il mito degli argonauti, in cui

²⁷⁴ Marino (2002), *Rime Eroiche*, n° 27. Il confronto tra il signore e il poeta non è un tema nuovo introdotto dal Marino perché si ritrova anche ad esempio nel n° 217 di Tansillo. In questo caso però il paragone tra Consalvo Fernandez di Cordova/Marte e Tansillo/Apollo si basa sulle glorie belliche fattuali tematizzate nelle liriche precedenti al n° 217. La funzione pragmatica è quindi completamente di lode nel Tansillo, perché l'argomentazione del sonetto ruota intorno al *topos* classico dell'impossibilità da parte dell'Io (imperfetto Apollo) di cantare la gloria di Consalvo (perfetto Marte).

l'ammiraglio è il futuro Giasone, e il mito di Orfeo. L'Io-Orfeo è in grado di cantare le gesta dell'ammiraglio-Giasone, nel caso in cui egli ne compia. Quindi, solo a un livello ipotetico abbiamo una lode dell'Ammiraglio e dell'Io, perché né l'uno né l'altro, fino ad ora, hanno compiuto le azioni necessarie, che possono rientrare in una lode. Le gesta elencate sono solo teoriche, quindi tutto il sonetto si basa su un'esortazione futura, che mette in dubbio la possibilità di inserire il sonetto all'interno del genere dimostrativo, che loda o biasima fatti accaduti. In questo sonetto si tematizza il doppio legame inscindibile tra la necessità per il lodato di portare a compimento azioni eroiche, che la bravura del lodante renderà immortali.

La figura dell'Io che scaturisce da questa sezione è quella di un poeta abile²⁷⁵ e ingegnoso²⁷⁶, che compone lodi in onore di coloro che lo hanno aiutato per

²⁷⁵ La superiorità del poeta rispetto agli altri artisti è tematizzata più diffusamente nel panegirico in onore al Duca Carlo Emanuele di Savoia, a dimostrazione di come il genere della lode sia usato da Marino, non solo per lodare il personaggio scelto, ma anche come veicolo per messaggi meta-poetici. Il destinatario del panegirico è il "saggio Figino" (I, v. 1), pittore e sculture, per il quale Marino elenca le caratteristiche corporee che il Duca deve avere nel suo ritratto. Marino suggerisce a Figino di dipingere la fronte "ampia e spaziosa" (LXX, v. 1) – indice di intelligenza -, gli "sguardi tranquilli" (LXXI, v. 1), la bocca composta ad un "lieve sorriso" (LXXII, v. 6), la testa deve essere ornata dall'usbergo (cfr. LXX, v. III) e la veste deve essere lacera, perché non deve essere simbolo di ricchezza oziosa, ma di gloria in guerra (cfr. LXXIV-LXXX), mentre la postura del corpo deve ricordare un soldato che si accinge alla guerra (cfr. LXXXI-LXXXVI). Si noti che quelle di Marino sono direttive su come dovrebbe essere il ritratto di un Duca, ma non è la descrizione fattuale del Duca di Savoia. L'elenco delle caratteristiche fisiche del Duca, che Marino fornisce al pittore, può dunque essere equiparato ad un 'paradigma del lodevole' per le caratteristiche fisiche. Nella stanza 89 Marino asserisce, però, che la pittura è utile per ritrarre le forme esteriori, ma per ritrarre le virtù conviene che "l pannel ceda ala penna" (LXXXIX, v. 6) e il poeta stesso si propone come persona idonea per cantare le gesta del lodato, paragonandosi ad un ape che sugge tra le tante azioni compiute e ne trae il miele. ("Così la forma esterior del volto / A pieno effigiar ti si concede, / Ma se'l valor, ch'è sotto il vel raccolto, / E quel lume immortal, ch'occhio non vede, / Ritrarre industrie man tenta, et accenna, / Qui convien, che'l pannel ceda ala penna. [...] E forse anch'io (s'al tempestoso ingegno / Tanto mai di sereno il Ciel comparte, / E se sì chiaro Sol non prende a sdegno / D'abbassare i suoi raggi a le mie carte) / Oserò pur, se non ritrarlo apieno, / Parte adombrar di tanta luce.// Ma di sì largo cumulo di cose / Qual torrò prima a linear? Qual poi? / Sì che d'opre cotante, e sì famose / L'Ocean non m'affondi, e non m'ingoi? / E che pria, ch'io cominci a coglier fronda, / La selva de' pensier non mi confonda? // Pur trà sì folto essercito di lodi / Non cadrò vinto, e scieglieronne alcuna, / Com'ape suol, che'n delicati modi, / Di mille fiori un bel composto aduna; / Bench'a formar sì nobile sembianza, / Più di quel che si scopre, è quel ch'avanza." Marino (1624), *Il ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia*, LXXXIX, XCI-XCIII.

²⁷⁶ La figura del poeta ingegnoso e attivo anche come uomo, e non solo come artista, è cantata anche nel n° 43 delle *Rime Lugubri* (1999), che tematizza il tentativo di liberare un amico prigioniero a Venezia e

ricambiare i favori ricevuti.

La stessa organizzazione del materiale lirico mediante blocchi tematici e occasioni esterne legate alla vita privata di Marino si ritrova anche nelle *Lodi*, che, strutturalmente, sono simili alle *Rime Eroiche*. I primi 13 sonetti sono dedicati alla famiglia Savoia, presso la quale Marino dimora dal 1608 al 1615 e che ricoprì il poeta di onori. Di nuovo, dunque, la sezione di rime d'occasione si apre con la lode del mecenate.²⁷⁷ La figura del mecenate, anche se adesso è ex-mecenate, si ritrova al n° 14 dedicato, di nuovo, al Gran Duca di Toscana, al quale seguono il Duca di Baviera e la famiglia d'Este. A questi personaggi famosi segue la sezione dedicata ai cardinali (n° 19-30, esattamente 12 componimenti come nelle *Rime Eroiche*), e la sezione di personaggi “privati”: amici e amiche, poeti, nonché sonetti in occasione della pubblicazione di un libro (n° 85-86), della conclusione di un'opera d'arte (n° 69, n° 71), e alcune risposte a sonetti di

condannato a morte: *Del signor Marcantonio d'Alessandro*.

Quel ferro, ohimè, che dal tuo capo tolse
la nobil alma, e 'l capo tuo recise,
de la mia speme a un colpo il fil recise,
de la mia vita a un punto il nodo sciolse.

Che non fe'? Che non disse? O quai non volve
del tuo scampo tentar sagaci guise
il tuo caro fedel? Ma nol permise
il Ciel, che del tuo duol poscia si dolse.

Usai per altrui man froda pietosa,
ma vidi Astrea, che 'n me la spada strinse,
e minacciommi rigida e crucciosa.

Timor di me, pietà di te mi vinse,
sì ch'io piansi fuggendo. Ella sdegnosa
due vite amiche in una morte estinse.

Marino (1999), n° 43.

In questo caso Marino fallisce e riesce a scappare alla cattura solo per miracolo, ma si delinea tuttavia l'immagine di un uomo attivo e pieno di iniziativa, non solo poetica.

²⁷⁷ Dopo la composizione di due epitalami in onore delle figlie del Duca nel 1608, l'anno successivo Marino fu definitivamente assunto alla corte torinese. La veloce ascesa del napoletano gli portò grandi inimicizie, soprattutto da parte di Tommaso Stigliani, che mise in circolazione alcune poesie satiriche su Carlo Emanuele. Marino, creduto l'autore di tali satire, fu imprigionato e rilasciato poco dopo. (cfr. Martini (2008)). Non stupisce, dunque, che, per ingraziarsi ancora di più la famiglia Savoia, Marino gli dedichi i primi 13 sonetti della nuova sezione della *Lira*.

altri poeti (n° 52, n° 54, n° 78).

La prima giustificazione macro-strutturale dell'esistenza di due sezioni di lode è dunque da ricercarsi nella sostituzione dell'iter amoroso con l'iter biografico del poeta, per cui le *Rime Eroiche* ricoprono gli anni dal 1594 al 1602, mentre le *Lodi* si riferiscono alla vita di Marino negli anni dal 1603 al 1614. Accanto alla cronologia degli eventi esiste la già citata moltiplicazione prospettica e il fatto che le strategie argomentative, per la messa a punto della lode sono diverse nelle due sezioni, come si nota già dal sonetto incipitario.

1.1.1. Il sonetto incipitario.

La differenza nelle strategie argomentative all'interno di una lode si palesa già nel sonetto incipitario delle due sezioni di lodi, evidenziando come, nelle *Rime Eroiche*, i concetti e l'uso di un nuovo tipo di metaforica rivestano un ruolo importante, mentre il sonetto incipitario delle *Lodi* mette in rilievo la sostituzione delle lodi di azioni situate nel passato, con l'elenco teorico delle azioni che il lodato deve compiere per poter essere encomiato.

Il sonetto incipitario delle *Rime Eroiche* è dedicato a Ferdinando I de' Medici, Granduca di Toscana.

All'Altezza di Toscana

Sotto il tuo giogo placido e leggero
ieta e felice, e sotto i globi e 'l giglio
ch'ergi a le stelle, o suo gran Duce e figlio,
piega la Donna d'Arno il capo altero.

Tu, congiunto or soave et or severo
a generoso cor saggio consiglio
et a giusto pensier sereno ciglio,
sostieni in pace il mansueto impero,

onde dovunque il Tosco fiume inondi,
emulo del Latin, trionfa e regna
tra' suoi d'eterni FIOR campi fecondi;

ché la tua man, ché la tua mente è degna
di por fren, di dar legge a tanti mondi
quanti ne son ne la tua chiara insegna.²⁷⁸

La struttura argomentativa del sonetto è molto lineare: dalla descrizione iniziale del fatto che Ferdinando governa su Firenze, si passa alla lode delle sue qualità, per citare, infine, dove geograficamente sia ubicato il suo regno e il fatto che sia giusto che Ferdinando ne sia a capo. Dal punto di vista degli atti linguistici, abbiamo una descrizione equiparabile alle strategie rinascimentali, e un'asserzione conclusiva che rinforza l'*opinio communis* intorno a Ferdinando. Attraverso una struttura bimembre che si snoda per tutto il sonetto, Marino elenca gli elementi del paradigma del lodevole e li applica al caso specifico di Ferdinando, grazie alla menzione del luogo geografico in cui la persona regna. Nuovo rispetto al Rinascimento è l'uso insistito della metafora e delle figure retoriche che occupano tutta la prima quartina, la quale ruota sul gioco icastico con lo stemma della casa medicea.

Il sonetto si apre con la constatazione che sotto il giogo “placido e leggero” (v. 1) e sotto i globi e il giglio – metonimici per lo stemma mediceo e per la città di Firenze –, Ferdinando I riesce a piegare il capo della “Donna d'Arno” (vale a dire Firenze, v. 4). La descrizione e lode di Ferdinando, anch'essa bimembre, descrive il modo di dominare “or soave” e “or severo” (v. 5) e il fatto che egli congiunge “generoso cor” a “saggio consiglio” (v. 6), “giusto pensier” a “sereno ciglio” (v. 7). Con un enjambement si introduce nella prima terzina la descrizione del luogo geografico su cui agisce Ferdinando I, vale a dire in tutti quei territori che l'Arno inonda, cioè in Toscana. Per esprimere questo concetto Marino utilizza una sintassi molto complessa e una metaforica che gioca di nuovo sullo stemma di Firenze (il giglio) e sul fatto che,

²⁷⁸ Marino (2002), *Rime Eroiche*, n° 1.

etimologicamente, Firenze è la città dei fiori (lat. Fiorenza). Nella terzina finale torna il gioco metaforico con lo stemma, perché Marino dichiara che Ferdinando I è degno di dominare “tanti mondi / quanti ne son ne la tua chiara insegna” (vv. 13-14), ovvero sei come i globi rappresentati sullo stemma di casa Medici.

Le qualità scelte per encomiare Ferdinando sono universalmente ritenute lodevoli dal pubblico, così come l'asserzione del perché egli possa governare su Firenze è data per fattuale. Nuova rispetto alla tradizione encomiastica rinascimentale è la concettosità che regola la metaforica atta a lodare il personaggio, nonché le perifrasi utilizzate. Inoltre, come simbologia di base Marino utilizza l'icastica dello stemma della casata²⁷⁹ e non delle caratteristiche insite nella persona di Ferdinando. Ecco che già con il sonetto incipitario si delinea il passaggio da un tipo di lode che prende in considerazione le caratteristiche proprie del lodato, ad una lode esclusivamente basata sul gioco retorico.

Il sonetto incipitario delle *Lodi*, dedicato al Signor Duca di Savoia, mostra la tendenza a sostituire al genere dimostrativo quello deliberativo, tipica di tutta la sezione²⁸⁰.

²⁷⁹ Tale metodo non è nuovo, perché è stato utilizzato già da Tebaldeo e soprattutto perché nel '500 esistono studi e interpretazioni degli stemmi nobiliari (Cfr. Alciati, *Emblemata* (1531), Ripa, *Iconologia* (1593) e – postumo alla produzione mariniana – Tesauro, *Idee delle perfette imprese* (1625)), ma purtuttavia interessante perché sottolinea, ancora una volta, il distacco dal petrarchismo e la vicinanza del Barocco alla poesia cortigiana. .

²⁸⁰ La tendenza al mescolamento del genere deliberativo e dimostrativo si rinviene anche nei pochi sonetti di lode contenuti nelle *Rime Lugubri* (1999). Paradigmatico a questo proposito risulta il n° 33.

Di Filippo II re delle Spagne.

Al rege iberico il funeral soggiorno
di marmi no, di ricche gemme incise
novo Dedalo inalzi, e 'n mille guise
de' suoi propri trionfi il renda adorno.

D'ambe l'Esperie e d'ambe l'Indie intorno
pendan le chiome vedove recise;
ardan le virtù tutte in cerchio assise
facelle di sospiri emule al giorno;

unga d'odori il real corpo e terga
l'Arabo tributario; e 'l Targo afflitto

Al Signor Duca di Savoia

O Se mai (come spero, e come parmi
Veder Signor) quel ribellante infido,
C'hà su' Lago Lemano refugio, e nido,
Fulminato cadrà per le vostr'armi.

Fien mal capaci à contenere i marmi
Il vostro nome in ogni stranio lido.
Del volar vostro il glorioso grido
Fien mal possenti à sostener i carmi.

Et io, se ben non deve i raggi vostri
Fosca penna adombrar; né ben si serra
Opra sì chiara in tenebrosi inchiostri;

Scriverò pur, Duo gran campioni in guerra
Da l'Aquilon precipitaro i mostri:
Michele in Cielo, EMANUELLO in terra.²⁸¹

L'incipit con la concessiva “O se mai” (v.1) seguita da “come spero, e come parmi di veder” inserisce l'attesa lode nella categoria del *genus deliberativum*, poiché alle azioni fattuali – tipiche del *genus demonstrativum* – si sostituiscono i

versi in lui per lavarlo urne di pianti.

Poi breve un breve in su la tomba scritto:
- Qui – dica – estinto il gran FILIPPO alberga:
qual visse, e qual morì, la Fama il canti -.

Dall'analisi degli atti linguistici si nota, che il sonetto ruota intorno a esortazioni rivolte agli immensi domini del defunto: nella prima quartina l'attenzione è rivolta in particolar modo allo splendore del sepolcro, che non deve essere di normali e comuni marmi, ma risplendere di gemme in cui sono incisi i trionfi del defunto. Nella seconda quartina l'esortazione è rivolta alla Spagna e all'Italia (“ambe Esperie”, v. 5) da una parte, e all'India, dall'altra, affinché lascino ricadere le chiome in segno di lutto, e alle virtù, che vengono chiamate a partecipare alla sepoltura. Interessante la formulazione, perché le virtù devono ardere fiaccole di sospiri, pari alla luce del giorno: dal punto di vista semantico, i lemmi citati nel sintagma richiamano tutti il momento funebre (le fiaccole che illuminano il sepolcro, i sospiri di fronte al defunto, la luce che scaturisce dalle fiamme, pari a quella del giorno). Ad un'analisi più attenta, però, non sfuggirà la concettosità nell'affiancare il lemma “facelle” e “sospiri” nel sintagma “facelle di sospiri”, che, avulso dal gioco con il referente funebre, risulta un paradosso. Che questo sonetto sia una lode, lo si vede dal fatto che, parafrasandolo, è l'affermazione della grandiosità del defunto e del suo regno: tale tesi però non viene elencata, ma incastonata all'interno del sonetto in modo indiretto, mediante le esortazioni sopra descritte. Ecco che il genere deliberativo e quello dimostrativo si fondono all'interno del sonetto.

²⁸¹ Marino (1629), *Lodi*, n° 1.

desideri e le incertezze per qualcosa che avverrà nel futuro. Il “come parmi / veder” (v.1-2) esprime una certezza visionaria che indebolisce l'incertezza futura, ma nondimeno i fatti elencati non sono ancora avvenuti: parafrasando, la lode sarà tessuta dall'Io “se mai” Emanuele di Savoia riuscirà a recuperare il territorio ginevrino dichiarato indipendente dopo la pace di Cateau-Cambrésis (v.4). Dopo la dichiarazione di quali siano i presupposti da soddisfare, Marino passa all'utilizzo della topica classica dell'impossibilità di lodare un personaggio – teoricamente – così elevato, tuttavia variandola argutamente. Se mai Carlo Emanuele riuscirà a recuperare il territorio ginevrino, allora tutti i marmi stranieri non riusciranno a contenere il nome dell'eroe. L'argomentazione continua sul piano fonico, perché, una volta compiute le gesta in questione, il suono del nome del lodato sarà così glorioso da non poter essere contenuto in alcun carme. Infine, con una opposizione a livello cromatico, le opere di Carlo Emanuele, che saranno “chiare”, da non poter essere chiuse in inchiostri “scuri”.²⁸² Al *topos* della pochezza del poeta nel saper trattare una materia così alta si sostituisce l'insufficienza dei marmi a contenere il nome del lodato. In altre parole, non è il poeta ad essere insufficiente; ma sono i suoi strumenti a non essere all'altezza del compito. L'immagine che Marino fornisce della figura del poeta è, come già evidenziato nel sonetto 25 delle *Rime Eroiche*, quella di un poeta valido, colto e intelligente; i suoi strumenti, al contrario, sono insufficienti.

Il sonetto incipitario delle *Lodi* risponde alla domanda inerente all'esistenza di due sezioni di encomi in modo duplice. Da una parte mettendo in evidenza che in questa sezione il gioco con il materiale tradizionale sarà ancora più presente rispetto alle *Rime Eroiche*, dall'altra evidenziando che la scelta delle qualità lodate sottostà a criteri diversi, rispetto alla prima sezione della *Lira*. Mettendo a confronto i due sonetti incipitari si nota, infatti, che nelle *Rime Eroiche* le qualità

²⁸² L'impossibilità di lodare il soggetto perchè gli utensili a disposizione non sono bastevoli si ritrova nel sonetto n° 14 delle *Lodi* (1629) dedicato al Ganduca di Toscana, già destinatario del sonetto incipitario delle *Rime Eroiche* (2002).

attribuite al lodato sono fattuali, nel senso che si riferiscono ad azioni compiute e finite, nel rispetto della tradizione encomiastica, anche se le caratteristiche attribuite al soggetto non sono reali, ma scaturiscono da un gioco retorico, nel nostro caso con lo stemma della casa medicea. Nelle *Lodi* Marino sostituisce le azioni passate con quelle teoriche che, più o meno sicuramente avverranno in un futuro più o meno prossimo.

La tendenza alla narrazione dei presupposti affinché possa avvenire la lode non è un caso isolato, ma prosegue programmaticamente nelle liriche successive delle *Lodi*, in cui al presente o al passato – tipici per il discorso encomiastico – si sostituisce sistematicamente il futuro. Paradigmatico è il secondo sonetto, dedicato al Principe Filippo di Savoia, che riprende, dal punto di vista metaforico e tematico, il sonetto numero 2 delle *Rime Eroiche*, dedicato a *Ranuccio Farnese, Duca di Parma, quando andò contro i Turchi*.

Rime Eroiche

Temon già d'Asia il tuo valor gl'imperi,
RANUCCIO invitto, e con pallor d'argento
miran già la lor Luna i Traci arcieri
tramontar di paura e di spavento.

Al tuo nome, al tuo sguardo i' veggio, i' sento
sbigottir, sospirar duci e guerrieri,
e mossi dal timor più che dal vento
tremar vessilli e vacillar cimieri.

Già pien di tronchi è il piano, e già di mille
squadre per la tua destra il sangue corre;
già teme Troia ancor nove faville.

Lodi

QUELLA insegna Signor candida, e pura,
C'hor'hai nel petto, e più nel cor dipinta,
Tosto per te vedrem di sangue tinta
Spiegata là su le nemiche mura.

Vedrem sù'l Rhen de la tua man sicura
L'Hidra Germana in picciol tempo estinta,
Vedrem sù'l Istro da' tuoi raggi vinta
La Turca Luna in breve spatio oscura.

Vanne pur, che non pur l'Arabo ignudo
Verrà che spaventato in fuga vada,
Ma' Perso invitto, e'l Trace altero, e crudo.

Vedrà le 'nsegne vincitrici sciorre
su l'alte rocche, e dal Romano Achille
timida fuggirà l'ombra d'Ettore.²⁸³

E per due Croci fia ch'è terra cada.
L'abbaglierai con quella de lo scudo,
L'ucciderai con quella de la spada.²⁸⁴

Nelle *Rime Eroiche* l'argomentazione è incentrata sulla reazione della natura all'apparire dell'eroe, tema che, tradizionalmente, trovava la sua collocazione all'interno del discorso amoroso medievale, in cui l'apparire della donna in tutta la sua bellezza fisica e morale, provoca un tremore nell'Io osservante con una subitanea perdita di colore nel volto e delle facoltà linguistiche.²⁸⁵ Tale reazione è trasportata nel nostro caso sul campo di battaglia, dove ad impallidire non è più l'amante, ma sono gli arcieri – se vogliamo vestigia della metafora di Amore/arciere – che perdono il colorito del volto, spaventati di fronte a Ranuccio. Anche la Luna, effigiata sulle insegne turche, tramonta “di paura e di spavento” (v. 4). A tremare non sono più le lingue degli amanti, ma i vessilli e i cimieri sulle mura nemiche, mossi non più dal vento ma dai sospiri di paura dei “duci e guerrieri” (v. 6) – anche in questo punto non sfuggirà il lemma tipicamente amoroso del “sospiro” e la variazione del discorso di appartenenza.

Il n° 2 delle *Lodi* riprende l'espressione icastica dei vessilli sulle mura (*R.E.*, v. 12-13, *L.*, v.4) e il tramontare della luna turca; la differenza strutturale tra i due sonetti consiste nell'opposizione tra gli atti di Ranuccio Farnese, che sono già avvenuti, e quelli di Filiberto di Savoia, situati in punto futuro. La compiutezza delle azioni nel II delle *Rime Eroiche* è marcata dall'uso dell'avverbio “già” ripetuto cinque volte, di cui due in posizione anaforica.²⁸⁶ La fattualità del

²⁸³ Marino, *Rime Eroiche* (2002), n° 2, sottolineatura mia.

²⁸⁴ Marino, *Lodi* (1629), n° 2, sottolineatura mia.

²⁸⁵ Cfr. in particolare Dante, *Vita Nova*, cap. XXVI.

²⁸⁶ Anche nel sonetto seguente dedicato *All'illustrissimo et eccellentissimo Signor Don Virginio Orsino, quando andò in Ungheria contro i Turchi*, l'avverbio “già” è utilizzato ben tre volte all'interno delle due terzine.

narrato è ulteriormente testimoniata dall'uso dell'Io in funzione di osservatore presente e pertanto testimone della paura del nemico (“i' veggio, i' sento”, v. 5). Diversa invece la funzione dell'Io nel II delle *Lodi*; esso non è presente e testimone, perché le azioni sono situate in un punto futuro sull'asse temporale e l'Io si può solo augurare di vederle. Ecco che il futuro si sostituisce nuovamente al presente per cui “tosto” sostituisce il “già” e “vedrem” (v. 5) sostituisce “io veggio”.

Il ricorso ai parallelismi semantico-metaforici indica un forte nesso tra i due sonetti, il cui confronto diretto evidenzia marcatamente la differenza nella concezione della lode che sottosta alle *Rime Eroiche* e alle *Lodi*, riassumibile nel passaggio da una lode puntuale di un particolare transitorio della vita dell'encomiato, ad un elenco del lodevole “teorico”, perché non ancora avvenuto²⁸⁷.

²⁸⁷ La sostituzione di caratteristiche fattuali con giochi retorici è evidente in quei sonetti delle *Rime Eroiche* e delle *Lodi* che cantano lo stesso soggetto. Paradigmatici sono il sonetto n° 13 delle *Rime Eroiche* (2002) e i numeri 22-23 delle *Lodi* (1629), dedicati alla persona del Cardinale Clemente Aldobrandini.

Rime Eroiche

All'Illustrissimo e Reverendissimo Signor Cardinal Pietro Aldobrandino.

Sotto il dolce seren de le tue stelle,
al cui splendor de l'aria orrida e bruna
fuggono i nemi e taccion le procelle,
l'Aquila e 'l Gallo in pace oggi s'aduna.

Già sbigottita già trema Babelle,
già d'Oriente la superba Luna
al folgorar de l'alte luci e belle
di spavento e di duol le corna imbuna.

Vinta da' raggi lor l'orgoglio altero
depon l'empia Discordia, e 'l suo conforto
gode tranquillo il Rodano e l'Ibero.

Or da stelle sì fide il legno scorto
regga fra le tempeste il gran nocchiero
e da la luce lor spera il suo porto.

Lodi

Al Sig. Cardinale Aldobrandino.

QUEL, che ne le tue insegne illustri,
e belle Signor di questa età lume, e ristoro,
Hà di rastro sembianza, scala d'Oro,
Onde poggiando al Ciel t'alza à le Stelle.

A quelle Stelle fortunate, à quelle,
Che'n te rotan si destre i raggi loro.
Prodighe in te cercando ampio tesoro
Di gratie rare, e di virtù novelle.

Ecco à l'immagin tua chiara, et ardente
Già cede il loco suo sublime, e degno
Quel, che l'Orse divide angue lucente.

Ma come fia, che d'amicitia in segno
Non si mostri ogni Stella à te ridente,
Se devi de le Stelle esser sostegno?

Per l'istesso

Gia de le some sue celesti, e belle
Piero à Clemente il grave incarco cesse.
Dritto ben fù, che'l peso anco di quelle
Clemente à Piero in alta età cedesse.

Questi, perche dal Ciel largo piovesse
Di felici influenze, e di novelle
Gratie sù'l Vatican fiorita messe,
Seppe con aureo RASTRO arar le STELLE,

Fù d'ogni lingua illustre, e d'ogni penna
Alto soggetto, e non men seppe il BRANDO
Trattare in Po, che rintuzzare in Senna.

La gran Colomba e poi l'ali spiegando,
qual Sovra i suoi Pastor vide Ravenna,
verso il Trono maggior l'alzò volando.

Nelle *Rime Eroiche* il sonetto ruota intorno alla metafora continuata della luce delle stelle che metonimicamente indicano la persona e lo stemma della casata. Nonostante le vittorie e i pregi del Cardinale non siano elencati, ma citati attraverso la metaforica arguta delle stelle e del loro sorgere sulla Francia e sulla Spagna, rimane tuttavia il momento encomiastico tradizionale della menzione degli attributi, per i quali il soggetto debba essere lodato. Nelle *Lodi* l'encomio ruota ancora sulla metafora delle stelle impresse sull'insegna della casata, trasformando, tuttavia, la fattualità delle azioni di Clemente in un mero gioco con il materiale linguistico: il Cardinale è innalzato alle sfere celesti perché lo stemma del casato ha la forma di una scala d'oro che "poggiando al Ciel t'alza [il Cardinale] à le stelle" (v. 4). L'elenco delle azioni fattuali menzionato metaforicamente nelle *Rime Eroiche* lascia definitivamente spazio nelle *Lodi* al gioco metaforico-semantic, per cui non sono citate né le azioni del soggetto, né le sue qualità.

Altri sonetti che seguono lo stesso principio e che pertanto non sono stati analizzati sono (il numero romano si riferisce alle *Rime Eroiche*, l'arabo alle *Lodi*): I-14; III-31,32; XII-19; XV-16; XIII,XIV,XXIV-22,23; XXI-29; XXII-30; XXIII-20.

1.1.2. Genere dimostrativo o deliberativo? L'importanza dell'argomentazione.

Cicerone aveva posto come elemento differenziatore tra i generi deliberativo e dimostrativo l'assenza di un'argomentazione in quest'ultimo, perché esso è un tipo di discorso che si pronuncia in presenza di un pubblico passivo, che deve ascoltare, ma non prendere decisioni.²⁸⁸ Molti sonetti presenti in entrambe le sezioni di lode in vita, invece, presentano come caratteristica fondamentale la presenza di un'argomentazione, volta a giustificare e convincere il pubblico della lodevolezza del soggetto.

Nell'opera di Marino non solo viene meno il principio aristotelico che vuole il presente o il passato come tempi peculiari per le azioni da lodare, ma anche il principio ciceroniano dell'assenza di argomentazioni è violato. E proprio nel mescolamento tra genere dimostrativo e deliberativo che si ha la novità nel *modus poetandi* di Marino.

Le lodi che presentano il maggior numero di problemi classificatori, in entrambe le sezioni, sono quelle dedicate ad una intera famiglia, perché esse sono spesso organizzate in blocchi, in cui il singolo sonetto non risulta necessariamente essere una lode, ma solo il blocco preso nella sua complessità lo è. Per poter classificare questi sonetti come lodi è importante analizzare l'intero blocco, ricostruendo, in particolare, il sistema comunicativo esterno, ovvero l'occasione dalla quale scaturisce la lode.

²⁸⁸ Cfr. Cicerone (1915) e Cap. 2 del presente lavoro.

1.1.2.1. Arrigo IV e Maria de' Medici.

Il primo gruppo di sonetti che presenta delle difficoltà classificatorie per la struttura interna della loro argomentazione, è costituito dal blocco 6-10 dedicato ad Arrigo IV, a sua moglie Maria de' Medici e al loro primogenito Luigi XIII. Dal punto di vista della scelta del soggetto essi non creano problemi, perché un re e una regina sono encomiabili nell'*opinio communis*, così come il loro bambino che, in termini aristotelici, avrà sicuramente ereditato le qualità dei genitori. Problematica risulta invece la struttura dell'argomentazione.

Il blocco si apre con due epitalami²⁸⁹, dedicati rispettivamente al Re e alla Regina:

Nelle nozze d'Arrigo IV Re di Francia.

L'asta onorata e la temuta spada,
invittissimo Re, lascia e riposa;
ponga giù l'armi omai la man famosa,
ch'ampia tra' ferri altrui s'apre la strada.

Sol teco armato Amor trattando vada
fra notturni imenei guerra amorosa,
sì che bella nemica, ignuda sposa
dolcemente trafitta in sen ti cada.

Sia campo il letto: e l'ostro, ond'egli è cinto,
ardito ma pacifico guerrero,
lascia d'ostro sanguigno asperso e tinto.

²⁸⁹ Per l'occasione del matrimonio tra Enrico IV e Maria sono stati composti numerosissimi epitalami da parte di Carlo Bocchineri, Domenico Conti, Cesare Fallò, Jacopo Guglielmi, Gasparo Murtola, Vincenzo Panciatichi, Giov. Battista Tebaldi, e due rappresentazioni teatrali da parte di Gabriello Chiabrera e Ottavio Rinuccini. Cfr. Pinto (1971). Più importante dell'evidenziare chi abbia scritto in onore di quest'occasione, mi pare sia il sottolineare che un matrimonio reale è occasione, in particolare nel Barocco, di componimenti lirici atti a lodarlo. Non stupisce quindi che anche Marino si cimenti, a modo suo, in quest'opera.

Vattene poi del tuo trionfo altero,
da sì begli occhi più felice vinto
che vincitor de l'universo intero.²⁹⁰

L'epitalamio, nel senso stretto della definizione, è un canto nuziale proferito di fronte alla stanza da letto degli sposi. Quest'aspetto etimologico giustifica la tendenza erotica presente nel sonetto e l'esortazione rivolta al re ad amare carnalmente la donna²⁹¹, piuttosto che ad occuparsi della guerra, in linea con le teorie di Scaligero, che nei suoi *Poetices libri septem* apre le porte alle allusioni e ai giochi lascivi all'interno di un epitalamo²⁹². Marino unisce gli elementi tipici della lode di un re e quelli dell'epitalamo creando un sonetto che, nella quartina iniziale, encomia il re attraverso la citazione di due utensili metonimici per le imprese belliche (“asta onorata e la temuta spada” (v. 1)) e della “man famosa, / ch'ampia tra' ferri altrui s'apre la strada” (v. 4) e l'esortazione a lasciare il campo di battaglia per dedicarsi all'amore. Notevole è l'utilizzo del verbo “riposare” (v.2) in bilico tra l'uso transitivo con l'accezione di “posare di nuovo” e la valenza intransitiva di “interrompere il lavoro per dare sollievo al corpo e alla mente”: in entrambi i casi, comunque, l'esortazione a lasciare gli utensili che hanno reso famoso il Re per dedicarsi all'amore, stride all'interno del discorso encomiastico, perché l'amore non è un'attività che il pubblico si aspetta di vedere in un sovrano.

Che questo sonetto non voglia essere una lode nel senso etimologico del lemma è reso chiaro dall'assenza di un elenco delle attività puntuali del sovrano e

²⁹⁰ Marino (2002), *Rime Eroiche*, n° 6.

²⁹¹ Marino ha dedicato al tema erotico un'opera a parte, intitolata *Epitalami* in cui, mediante lunghi componimenti tessuti e giocati su metafore sessuali, si celebra l'amore carnale tra la moglie e il marito, scelti tra personaggi illustri. Ad autorizzare l'inserimento del tema erotico nella lirica è la cornice compositiva del matrimonio dei personaggi illustri.

²⁹² Gli altri punti che non possono mancare in un epitalamio sono l'elenco delle qualità e degli atteggiamenti dello sposo e della sposa, l'elogio di entrambi, gli auguri, l'annuncio dell'arrivo della prole e l'invito a dormire rivolto agli ospiti, ma non alla coppia. Cfr. Scaligero, III 150-154.

delle battaglie in cui si è conquistato la fama. Le attività del re non interessano in quanto tali, ma solo come momento generale preso per la costruzione dell'argomentazione, che continua nella seconda quartina, che introduce, con vocabolario petrarchesco ma variato da Marino, il tema dell'amore. Le metafore dell'amore come guerra e del letto come campo di battaglia, tipiche del Petrarca²⁹³, sono qui riprese e investite di una carica erotica incompatibile al sistema petrarchesco. La guerra che l'Io di Petrarca doveva sostenere contro gli attacchi d'Amore è qui sostituita da una guerra fattuale, in cui Amore è compagno – e quindi alleato dell'io – nella battaglia contro la donna, descritta con un quasi ossimoro “bella nemica, ignuda sposa” (v. 7). La guerra citata metonimicamente attraverso gli strumenti del guerriero, viene citata esplicitamente nella seconda quartina mediante l'antitesi “guerra amorosa” (v. 6) da combattere contro la sposa, con l'augurio che essa “dolcemente trafitta in senti [al Re] cada.” (v. 8).

La metafora petrarchesca del letto come campo di battaglia – “Sia campo il letto” (v. 9) – sottolinea ulteriormente la trasformazione iniziata nella quartina: il letto di Marino non è più il giaciglio in cui l'Io lotta contro il dolore per l'assenza della donna, ma è un campo di battaglia effettivo, in cui il Re lotta per la conquista carnale della donna²⁹⁴. Anche il colore rosso, nominato attraverso la ripetizione del lemma “ostro”, cambia il suo referente passando dalla porpora regale che ricopre il letto nuziale, al sangue sparso dalla donna, dopo che è stata sconfitta dall'amante, descritto mediante l'antitesi “pacifico guerriero” (v. 10).

Il gioco metaforico dei significanti, i cui referenti tradizionali si trasformano in momenti erotici, si conclude con una *pointe*, che ribalta le aspettative del pubblico; un reggente nella tradizione encomiastica è sempre descritto come un vincitore, mentre la *pointe* mariniana asserisce che un condottiero è più felice, se

²⁹³ Cfr. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCXXVI, v. 8.

²⁹⁴ Il tema della conquista carnale della donna è già presente in Properzio, nella lirica cortigiana e in Ariosto. Marino riesce a unire in un gioco sapiente la guerra effettiva attribuibile ad un re con la guerra amorosa tipica della tradizione.

“vinto” dalla bellezza della donna. La topica propria del discorso amoroso, che Marino aveva sapientemente utilizzato, ad esempio, nella *canzone dei baci*:

Tranquilla guerra e cara
ove l'ira è dolcezza,
Amor lo sdegno, e ne le risse è pace;
ove 'l morir s'impara,
l'esser prigion s'apprezza,
né men che la vittoria, il perder piace.²⁹⁵

è decontestualizzata nell'ultimo verso, allo scopo di provocare un colpo di scena, perché per un re l'essere vinto è in contraddizione con la consuetudine e con l'*opinio comunis* che lo vogliono sempre vincitore.

Dalla *pointe* finale e dall'esortazione diretta al re a riposarsi scaturisce il dubbio sulla collocazione discorsiva di questo componimento, facente parte della sezione delle *Rime Eroiche*; analizzando il sonetto dal punto di vista del mero messaggio, esso è un'esortazione a lasciare le armi e a dichiararsi vinto, vale a dire a comportarsi contrariamente rispetto a quanto si aspetta il pubblico. Inoltre, il re viene esortato a lasciare i suoi uffici di guerriero per dedicarsi all'amore, compito che è da attribuirsi al poeta o comunque ad un uomo privato, piuttosto che ad un uomo di stato. Dal punto di vista della comunicazione interna, il testo è un'esortazione e quindi, retoricamente, ascrivibile al genere deliberativo. La situazione esterna del matrimonio, però, giustifica l'esortazione a dedicarsi all'amore, piuttosto che alla guerra e riconduce il testo al genere dimostrativo.

È chiara, dunque, una prima trasformazione dell'encomio dal Rinascimento al Barocco, che prevede la necessità di un'analisi dei due livelli comunicativi per giustificare l'inserimento del testo nella sezione encomiastica. Le novità che Marino inserisce in questo sonetto – sia detto per inciso – sono date dalla possibilità di capovolgere la gerarchia dei valori ascrivibili ad un re secondo la situazione in cui egli si trova; dall'inserimento di una marcata differenza tra il

²⁹⁵ Marino (1967), *Lira*, parte seconda, n° 20, vv. 29-34.

sistema comunicativo interno e quello esterno; dall'utilizzo della metaforica tipica del petrarchismo applicata ad un referente erotico, quindi ad un elemento incompatibile al sistema petrarchesco.

Al sonetto di “lode”/esortazione al Re segue un sonetto dedicato alla “bella nemica”, che conferisce alla composizione precedente un ulteriore punto di contatto con il discorso encomiastico, poiché questo loda, canonicamente, la donna, vista nelle sue funzioni di creatura sublime, a cui è associato il compito di far innamorare. I due sonetti risultano inscindibili data la struttura speculare dei rimandi semantici:

A Donna Maria Medici, Reina di Francia

Ove il tuo sposo, il tuo gran Re dà leggi
D'Europa bella a la più bella parte,
Donna real, tu con più nobil arte
Governi i cori, e l'alme affreni e reggi.

E s'egli altrui, qualor vien che fiammeggi
Fra gli ostri e l'armi, or Giove sembra, or Marte,
tu, cui s'è rare il Ciel grazie comparte,
Minerva insieme e Citerea pareggi.

Così fatto è per voi lieto e giocondo
Et ambo già meravigliando addita
Trionfator, trionfatrice il mondo:

lui con lo scettro e con la spada ardita
por freno e giogo altrui, te col crin biondo
e col ciglio seren dar morte e vita.²⁹⁶

Le due isotopie del sonetto – l'una riferita agli attributi del re, l'altra a quelli della donna –, si intersecano in un gioco di interscambi di attributi tra lui e lei e

²⁹⁶ Marino (2002), *Rime Eroiche*, n° 7.

formano costanti parallelismi:

– lui “dà leggi” (v. 1) alla Francia – descritta mediante la perifrasi “d'Europa bella a la più bella parte” (v. 2) che contiene la ripetizione dell'aggettivo “bella”, tradizionalmente attribuito alla donna –, mentre lei “governa” (v. 4) i cuori, frena e regge le anime;

– lui è “Giove e Marte” (v. 6) lei “Minerva” e “Citerea” (v. 8) a ribadire, con un chiasmo imperfetto (Marte-Minerva : Giove-Citerea), che lui è reggente e forte in guerra e lei saggia, guerriera e bella;

– entrambi sono definiti al v.11 con la ripetizione “trionfator, trionfatrice”;

– ancora mediante una struttura bimembre è costruita l'ultima attribuzione: lui “pone freno e giogo” (v. 12) ai popoli con lo scettro e la spada, lei dà morte e vita con “il crin biondo e il ciglio sereno” (vv. 13-14).

Questo sonetto, che presenta la tecnica ripresa dalla tradizione cortigiana e tanto cara a Marino della lode parallela di due persone all'interno di uno stesso componimento²⁹⁷, gioca su tutti i momenti tipici della tradizione encomiastica nei versi riferiti all'uomo, e del discorso amoroso in quelli riferiti alla donna. Nonostante gli attributi scelti siano antitetici, in quanto scaturiscono dal campo semantico della guerra e dell'amore, i due personaggi non sono in opposizione, ma in rapporto complementare, quasi come fossero la personificazione della metafora sviluppata nel sonetto precedente della “guerra-amore”.

Con una struttura parallela ai due sonetti precedenti anche i n° 8, 9 e 10 sono dedicati rispettivamente al “primogenito d'Arrigo IV”, alla regina e al re, ed hanno come tematica principale rispettivamente il bambino, la bellezza della regina e il tema della guerra. Che i tre sonetti formino un trittico si evidenzia dalla ripresa semantica degli stessi lemmi, e dall'incipit dei tre i sonetti, che

²⁹⁷ Ulteriori sonetti a struttura duale in questa sezione sono i numeri 6, 11, 18, 22, 32, 37.

tematizza l'azione puntuale della nascita del bambino:

Degne fasce a l'infante, or ch'esce al giorno
del Gallo invitto Re prole primera, (n° 8, vv. 1-2)

Peregrino del Ciel, che in terra nasci
a somma gloria et a real fortuna, (n° 9, vv. 1-2)

Già del materno fianco il Gallo Alcide
spunta a la luce (n° 10, vv. 1-2)

Trattandosi della lode di un neonato, Marino deve supplire alla mancanza di gesta eroiche compiute dalla creatura: in questo la retorica antica gli sarebbe venuta in aiuto prescrivendo la lode degli antenati, secondo il presupposto che, colui il quale nasce da persone grandi, risulterà necessariamente grande²⁹⁸. Nel sonetto n° 8, invece, Marino non loda direttamente i genitori del nato, ma sostituisce l'elenco delle loro azioni pregevoli, con il consiglio che il neonato sia nutrito d'Onore, che giochi con le armi e con l'augurio che il bambino possa crescere adeguatamente per poter “dar legge al mondo” (v. 14).

Nel dí natale del primogenito d'Arrigo IV Re di Francia e di Navarra.

Degne fasce a l'infante, or ch'esce al giorno
del Gallo invitto Re prole primera,
sien degli avi le 'nsegne, e la cuna altera
de' paterni trofei lo scudo adorno.

Non di musiche ninfe abbia d'intorno
armonia diletta e lusinghiera,
ma da la mente nobile e guerrera
sgombrino il sonno vil la tromba e 'l corno.

Nodrice abbia Bellona, et ella il pasca
più d'onor che di latte, e ne' sudori
de la Gloria immortal Virtute il bagni.

²⁹⁸ Cfr. Aristotele, *Retorica* 1367b.

Sieno i trastulli suoi, qualor si lagni,
aste, spade, destrier, scetri e tesori,
e per dar legge al mondo al mondo nasca.²⁹⁹

La struttura descrittiva, retoricamente da augurarsi in una lode, è sostituita da un elenco di speranze o consigli, che, retoricamente, trovano spazio all'interno del genere deliberativo, dando nuovamente adito alla domanda se questo sonetto sia da considerarsi una lode. È d'uopo qui ricordare le parole di Aristotele:

la lode e i consigli hanno in comune un aspetto, perché quanto si potrebbe consigliare diventa encomio se si modifica la forma dell'espressione. Dal momento che sappiamo che cosa si deve fare e come si dovrebbe essere, dobbiamo modificare la forma delle frasi e volgerle, presentandole come suggerimenti³⁰⁰.

Entrambi i discorsi hanno, quindi, per soggetto gli stessi valori che o si augurano e consigliano, o si descrivono. Il sonetto n° 8 di Marino sembra dunque voler essere il punto d'incontro tra i due discorsi, augurando e consigliando come allevare il bambino, affinché diventi encomiabile. Anche in questo sonetto i due livelli comunicativi giocano un ruolo fondamentale: dal punto di vista della comunicazione interna il sonetto si presenta come un consiglio su come crescere il bambino, che diviene una lode indiretta della sua casata analizzandone l'argomentazione. Gli oggetti e le situazioni tipiche per un neonato vengono citati da Marino e associati a oggetti del campo semantico della guerra, con un tipo di associazione tipico del barocco. Nella prima quartina le “degne fasce” del neonato sono sostituite all'interno dell'argomentazione dalle “insegne” degli avi, grazie al fatto che entrambe sono fatte con lo stesso materiale; la forma, invece, giustifica la sostituzione della culla del bambino con lo scudo adorno dei trionfi paterni. Mediante queste due sostituzioni, Marino gioca indirettamente con il prestigio della casata, mentre la sostituzione nella seconda quartina riguarda il campo della musica e dà adito ad un capovolgimento della normalità: qui

²⁹⁹ Marino (2002), *Rime Eroiche*, n° 8.

³⁰⁰ Aristotele, *Retorica*, 1368a.

l'esortazione vuole che la musica “dilettosa e lusinghiera” (v.6) venga sostituita con la musica guerresca, fatta di trombe e corni, affinché il bambino venga tenuto sveglio e non si lasci andare all'ozio.

Le sostituzioni sin qui elencate vengono riprese nel sonetto successivo, ma inserite all'interno di un altro tipo di argomentazione.

Al parto della Reina di Francia

Peregrino del Ciel, che in terra nasci
a somma gloria et a real fortuna,
et hai d'argento i lini e d'or la cuna,
e da le Grazie il latte, onde ti pasci,

se pur di quel che 'n altra patria lasci,
sparso d'oblio nel cerchio della Luna,
quagiù serbi fra noi memoria alcuna,
or che d'umano vel t'avolgi e fasci,

dinne: colà ne' seggi alti celesti
splende ricca di grazie o Diva o stella
pari a costei che genitrice avesti?

Ma la Dea più pudica e la più bella
perché vergogna eterna a lor non resti
t'han legato la lingua e la favella.³⁰¹

I lini non sono le insegne degli avi ma sono d'argento, così come la culla è d'oro a significare la nobiltà di natali del bambino, la nutrice è sostituita con le Grazie che nutrono il neonato con il latte, e, quindi, tutti i lemmi, che nel sonetto precedente erano stati sostituiti con termini del campo semantico bellico, tornano a dare un'immagine del bambino tipica per un neonato di nobili natali. Guardando l'argomentazione più da vicino, però, si nota che egli non è un bambino qualunque, ma è chiamato sin dai primi attimi di vita a portare a compimento una missione ben precisa. L'argomentazione è basata su un

³⁰¹ Marino (2002), *Rime Eroiche*, n° 9.

sillogismo fallace, che gioca sulla caratteristica di qualsiasi neonato di non saper parlare, attribuita, all'interno dell'argomentazione, al solo Luigi XIII grazie ad un'argomentazione dai tratti neoplatonici; il bambino, appena sceso dalle sfere celesti, deve rispondere alla domanda, se in cielo ci siano divinità più belle della madre. Diana e Venere, gelose della bellezza di Maria de' Medici, hanno legato la lingua al neonato, affinché egli non possa rivelare al mondo la superiore bellezza di sua madre.

Dal punto di vista della mimesi, l'unico punto di contatto tra l'argomentazione e la realtà tangibile è l'incapacità del neonato di parlare. Un aspetto puntuale, transitorio e non lodevole della vita del bambino viene preso come punto di partenza, per trasformare la lode delle caratteristiche contingenti in una mera argomentazione retorica. Questo procedimento chiarisce la sostituzione della dimensione mimetica del Rinascimento con quella retorica nel Barocco.

Nel sonetto n° 10 continua la trasformazione dell'argomentazione da mimetica a retorica, poiché il neonato è lodato attraverso il parallelismo con il mito di Ercole.

Per lo nascimento del primogenito del Re di Francia Arrigo IV

Già del materno fianco il Gallo Alcide
spunta a la luce, e que' ch'a l'aura scioglie
primi vagiti in sen pietosa accoglie
Giunon, non qual ver l'altro empia si vide.

Ecco, mentre fra l'armi ei scherza e ride,
mille volge fra sé trionfi e spoglie,
e con man non ancor pari a le voglie
l'Idra in culla minaccia e gli angui ancide.

Tu, gran Re, qual sovrana Aquila sole,
mira come d'ardir, di gloria avampi,
e riconosci la bennata prole.

Già de la spada i folgori, già i lampi
de lo scudo sostien, de l'elmo il Sole.
Qual più fia mostro in terra omai che scampi?³⁰²

La prima quartina è occupata dalla descrizione del comportamento antitetico di Giunone che accoglie maternamente la nascita di Luigi XIII, mentre riceve sdegnata la nascita di Ercole, frutto dell'infedeltà del marito. Il parallelismo con Ercole e le sue fatiche continua nella seconda quartina dove il bambino è descritto tramite un atteggiamento di sfida verso l'Idra, impossibile all'interno della mimesi con la realtà, ma verisimile all'interno dell'argomentazione mitologica.³⁰³

L'utilizzo della mitologia presso Marino sembra dunque tornare allo stadio pindarico, in cui il mito era il momento saliente della lode. Nelle *Olimpiche* – ricordiamolo – il mito, opportunamente modificato dal poeta per avere maggiore attinenza alla vita del lodato, ha il ruolo di spiegare e esemplificare le azioni dell'atleta; il mito presso Marino, oltre a questa funzione, si assume anche l'incarico di creare un vasto campo semantico che funge da base isotopica per la lode.

Concludendo: questo blocco risulta esemplare per due strategie nuove all'interno del panorama encomiastico. Da una parte, evidenzia come la scelta del soggetto *endoxale* non implichi necessariamente un elenco di attributi lodevoli. Al contrario, è proprio scegliendo un soggetto tradizionalmente *endoxale*, ma lodandone gli attributi non tradizionalmente encomiabili, che Marino riesce ad evidenziare l'importanza dell'argomentazione e delle strategie retoriche messe

³⁰² Marino (2002), *Rime Eroiche*, n° 10.

³⁰³ Notevole è anche il momento dell'intertestualità con i *Rerum Vulgarium Fragmenta* attraverso i lemmi "l'aura scioglie" (v. 2) e "mille volge" (v. 6) che richiamano entrambi il petrarchesco n° 90, di cui Marino riprende anche lo schema rimico, ad ulteriore dimostrazione che il sonetto mariniano vuole essere un gioco con la tradizione.

alla base della lode. La seconda strategia è data dalla scelta di un momento puntuale e transitorio da lodare, in sostituzione alle caratteristiche universali e sempre valide scelte in epoca rinascimentale.

1.1.2.2. La famiglia Savoia.

Nelle *Lodi* si è notata la tendenza ad elencare i presupposti affinché possa avvenire una lode. Nel primo blocco di 13 sonetti dedicati alla famiglia Savoia si evidenzia inoltre il distacco della lode dalla concezione mimetica rinascimentale, per lasciare spazio ad una lode meramente retorica, in cui non è più importante l'azione compiuta, ma il gioco linguistico e le tecniche retoriche che descrivono il soggetto e i suoi attributi puntuali.

Il sonetto III descrive l'azione puntuale del principe Filiberto di Savoia nel momento in cui è fatto “Cacciatore Generale del Mare”, mediante un gioco di trasformazioni paesaggistiche.

Al Sig. Principe Filiberto di Savoia. Fatto di Cacciatore Generale del Mare.

DAI monti à i lidi, e vai dai boschi à l'onde,
Argonauta del Ciel, Giasone alpino.
Cangian l'Alpi col mar l'abete, e 'l pino,
Carchi di bronzi, e poveri di fronde.

Tremano al nome tuo, l'ultime sponde
De l'Egeo, de l'Ionio, e de l'Eusino.
Gonfia aura destra il tuo felice lino,
E per tema, ove nasce, il Sol s'asconde.

Non più vaghi augelletti, ò fere erranti
Seguirai tu, ma Cacciator fedele
Mostri à Christo nemici, e ribellanti.

Fia la tua preda un Barbaro crudele,
Fian tuoi veltri, e destrier legni volanti,
E fian le selve tue selve di vele.³⁰⁴

La prima quartina è occupata dalla metamorfosi del paesaggio alpino – sede geografica della casata – in uno marino – sede delle azioni eroiche del futuro Generale del Mare: le Alpi diventano mare e gli abeti si trasformano in pini, vale a dire in navi cariche di “bronzi” (cioè cannoni, v. 4) e “poveri di fronde” (v. 4). All'elenco delle azioni eroiche si sostituisce la trasformazione della caccia della selvaggina a terra, nella caccia del barbaro su mare, per cui da cacciatore di “vaghi augelletti, ò fere erranti” (v. 7), il lodato diviene “cacciator fedele” (vale a dire cristiano) di “mostri à Christo nemici, e ribellanti.” (vv. 8-9). L'unico momento encomiastico – nell'accezione tradizionale del termine – si ritrova nei verbi “tremare” e “temere”, il cui soggetto sono i musulmani, citati mediante le perifrasi geografiche “ultime sponde dell'Egeo” (v. 5-6) e “ove nasce, il Sol s'asconde” (v. 8)³⁰⁵. Anche in questo sonetto si ripropone l'effetto dell'eroe sulla natura, per cui il sole, che a oriente dovrebbe sorgere, tramonta all'interno dell'argomentazione e si nasconde di fronte a Filiberto.

Il sonetto si conclude con la ripetizione anaforica dei “fian” (v. 12, 13, 14) che trasporta tutta la descrizione in un momento futuro e conclude la trasformazione del paesaggio da alpino a marino, elencando le nuove prede del cacciatore (il “Barbaro crudele” v. 12), i veltri che diventano “legni volanti” (vale a dire veloci come i cani da caccia, v. 13) e le selve, selve di vele.

³⁰⁴ Marino (1629), *Lodi*, n° 3.

³⁰⁵ Si noti come la metafora della luna calante del sonetto precedente si trasforma qui, nel contesto di una mutazione completa della natura, nella metafora del Sole che non sorge. La paura che il principe incute sulla natura è rivolta sia alla luna – vale a dire ai Turchi – che al Sole metonimico per tutto il popolo musulmano.

Ancora più problematico è l'inserimento del sonetto n° 4 all'interno del discorso encomiastico, perché, dal punto di vista comunicativo, esso è l'esortazione a compiere azioni nobili pronunciata da Carlo al figlio Filiberto, in procinto di partire per la spedizione contro i Turchi del 1614.

Nel medesimo soggetto.

VANNE, e diman del Barbaro Idolatra
Rhodo, e Cipro (i tuoi regni) homai scatenata;
E'n tanto groppi il crudo morso affrena
Del Mastin ch'è la Luna arrabbia, e latra.

Vanne, e lascia del mar squallida, e atra
Di sangue Saracin l'onda, e l'arena;
E' n poppa trionfal l'Asia rimena,
Quasi Augusto novel, nova Cleopatra.

Vanne, e sia da l'ardir vinto il periglio.
Ma le voglie del cor fervide, e pronte
Maturo tempri, e provido consiglio.

Così parlò, mentre varcava il ponte
Dal lido al legno, à FILIBERTO il figlio
CARLO il gran padre, e poi baciollo in fronte.³⁰⁶

L'esortazione a liberare Rodi e Cipro dal dominio turco poggia, nelle due quartine, su una struttura trimembre iterativa, in cui le azioni che dovrà compiere Filiberto sono sempre introdotte dal verbo al futuro “vanne” e seguite da due verbi in opposizione semantica: “vanne”, “scatenata” e “affrena il morso” (vai, togli la catena, vale a dire libera le terre di Cipro e di Rodi, e rimettigli il giogo, cioè riportale sotto il dominio cristiano), “vanne”, “lascia” e “rimena” (vai, lascia il mare e le spiagge coperte del sangue saraceno e riporta l'Asia alla cristianità).

³⁰⁶ Marino (1629), *Lodi*, n° 4. Notevole, perché non rientra nelle azioni tipiche di un uomo pubblico e di un guerriero, è la scena finale del bacio con cui paternalmente il duca si accomiata dal figlio. Tale scena ricompare nel panegirico *Il Ritratto del Serenissimo Don Carlo*, nella stanza 39 in cui si descrive l'affettuosità del padre di Carlo che, di ritorno dalla guerra prende in braccio il figlio e “con baci dolcissimi, e con riso / recolsi [Carlo] in braccio, e lo strinse al collo”. Marino (1967), *Ritratto del Serenissimo Don Carlo*.

Nella prima terzina la struttura diviene bimembre e vede in opposizione le “voglie del cor” (v. 10) e il “consiglio” (v. 11), che sono rispettivamente “fervide e pronte” (v. 10) e “maturo e provido” (v. 11). L'esortazione, pronunciata dal padre nel momento in cui il figlio sta attraversando il ponte per recarsi sulla nave – quindi un momento ben preciso, puntuale ma sicuramente non eroico – si conclude con un bacio sulla fronte; quest'atto paterno ricorda la parabola del figliol prodigo con la differenza il figliol prodigo tornava tra le braccia del padre quando fu baciato, mentre nel sonetto il figlio sta partendo. La ripresa del Vangelo secondo Luca sottolinea la cristianità del momento esterno della composizione del sonetto, giustificando l'introduzione di quest'atto paterno, di per sé non eroico³⁰⁷.

Il fatto che i sonetti di questo blocco non siano lodi fattuali delle azioni eroiche compiute dai soggetti, è sottolineato anche dal sonetto seguente dedicato al fratello Filiberto, ritratto nel momento della danza. L'argomentazione ruota, infatti, intorno ad un mero gioco metaforico, che accompagna la descrizione di un evento puntuale, e soprattutto marginale per la vita di un uomo pubblico.

Nel ballo del Sig. Principe Tomaso di Savoia.

Deh qual se' tu? Celeste, ò pur mortale
Pargoletto gentil, che sai ne' monti
Serbar, mentre si lieve il suol percoti,
Danzando ancor la maestà reale?

Amor ti crederei, che n'hai ben l'ale
Qualhor con passi, e giri hor pieni, hor voti
Sovra il leggiadro piè ti libri, e rotì,
Se'n fronte havessi il velo, in man lo strale.

Ma poiche di veder te m'aviso
Le carole del Ciel quaggiù traslate,

³⁰⁷ Cfr. Vangelo di Luca, 15.

Angel ti crederò di Paradiso.

Che non sa di terren tanta beltade,
né di fanciullo hai tu, fuor che'l bel viso,
né di fanciullo è in te, fuor che l'etate.³⁰⁸

L'argomentazione bimembre si basa sull'analogia tra il dio Amore e un angelo; la domanda retorica iniziale introduce il bipolarismo che pervade tutto il sonetto e assegna al lodato gli attributi di Amore e di un angelo. La lode è sostituita dalla domanda retorica e da supposizioni sull'essenza del principe, per cui, di nuovo, la fattualità degli attributi è sostituita da un mero gioco linguistico all'interno dell'argomentazione.

Sin qui sono stati descritti tre tipi di ribaltamento dei momenti tipici della lirica encomiastica tradizionale, riassumibili nel passaggio dal presente/passato al futuro, nella sostituzione della descrizione delle qualità generali e universali con momenti particolari e transitori della vita del lodato, e nella predilezione per il paralogismo in sostituzione al sillogismo. Tale ribaltamento raggiunge l'apice nei sonetti n° 6-11, in cui alla lode del soggetto si sostituisce un mero gioco metaforico con la mitologia ovidiana, che serve a Marino per dimostrare la tradizionale "luminosità" del Duca di Savoia, attraverso un ciclo di quattro sonetti e un madrigale che riprendono il mito di Fetonte e del carro solare.

Il momento esterno dal quale scaturisce la lode è nuovamente dato da un'azione puntuale ed irrilevante per la posizione politica e pubblica del Duca, vale a dire un viaggio in carrozza compiuto assieme alla figlia.

Il Sig. Duca di Savoia correva la Leza con la Infanta Maria sua figlia.

³⁰⁸ Marino (1629), *Lodi*, n° 5. Interessante è anche notare come la descrizione di Amore ricorra nella stessa posizione, cioè al n° 5, delle *Rime Marittime* e delle *Rime Lugubri*, cfr. paragrafo IV. 1. del presente lavoro.

D'OSTRO adorno le membra, e il crin di piuma
Giove novel con Citherea nel seno
Navigando sen v`a, Thisi terreno,
In poppa d'oro un'Ocean di bruma,

Sembra il vago corsier, ch'anhela, e fuma;
Tr`a quegli argenti turbini baleno;
E la neve, che'mbianca il ricco freno,
Non sai dir se sia neve, `o se sia spuma.

Porta al girar di se serena lampa
Invidia il sasso al gel, che'l solco lieve
De le fervide rote in sen si stampa.

E per poter serbar quel che riceve
Foco celeste, onde di gloria avampa,
Brama rigido marmo esser la neve.³⁰⁹

La descrizione del momento esterno parte con l'identificazione di Carlo con "Giove novello" e di sua figlia Maria con "Venere", descritti nel momento in cui insieme attraversano il metaforico "Ocean di bruma" (v.4) delle Prealpi dove la Leza è ubicata. La carrozza che ospita il Duca e l'infanta è ancora mitologicamente paragonata al carro del Sole, che però si muove su un terreno con connotazione marina. La descrizione della natura in mezzo alla quale avviene la cavalcata termina con l'unico momento encomiastico del sonetto, dato dal desiderio della neve di trasformarsi in marmo, per tenere impresse in sé le orme del passaggio del carro, alla stregua delle incisioni sugli epitaffi. Questo sonetto, preso nella sua singolarità, descrive la carrozza di Carlo e il percorso sulla neve, attraverso il parallelismo mitologico con il carro del Sole. Il sonetto è pertanto una descrizione a cavallo tra il mitologico e il fattuale, ascrivibile al *genus demonstrativum* solo attraverso la ripresa etimologica del nome del genere, che vede il "mostrare" e il "descrivere" come momenti peculiari.

³⁰⁹ Marino (1629), *Lodi*, n° 6.

Dal punto di vista della tradizione encomiastica, però, tale sonetto non può essere considerato una lode come la conosciamo dal rinascimento o dall'epoca classica, perché manca completamente l'elenco delle qualità positive del soggetto. Inserito nel suo blocco d'appartenenza, il sonetto acquista la funzione incipitaria di descrizione del momento in cui avviene l'azione del n°7³¹⁰, che porta avanti il parallelismo con il mito di Fetonte. Il carro di Carlo, come quello di Fetonte, attraversa le costellazioni, in particolare quella del Toro, fatto che offre lo spunto per un triplice gioco; la ripresa del nome della città in cui governa Carlo (Torino), la ripresa del mito di Fetonte, il quale corre per la costellazione del Toro, e, infine, il fatto naturale per cui “la fredda stagion” si volge in “adusta” (v.3) in primavera, cioè sotto la costellazione del Toro. A differenza, però, di Fetonte, Carlo ha in pugno la situazione e dirige con tale precisione il “corso” del carro, che il destriero afferma, nella *pointe* finale, che è “dolce ubbidir sotto tal morso” (v.14). Nuovamente la lode si concentra tutta nella *pointe* finale attraverso la reazione della natura/animale, che loda il soggetto di quella che, a pieno titolo, può essere catalogata come la narrazione di un viaggio.

La stessa struttura è rinvenibile nel n° 8³¹¹, in cui ad osservare l'azione è l'Io

310

SCORREAN CARLO, e MARIA le vie del TORO,
 Quasi gemino Sole in sfera angusta,
 E la fredda stagion volta in adusta,
 Fendean campi di neve in carro d'oro.

Vedea le bianche falde il destier Moro
 Retto da quella man benigna, e giusta,
 Che stringe il fren de la felice Augusta,
 Mancar sotto il suo piede à i raggi loro.

E mentre, quasi per l'arena Elea,
 Pronto al flagel con ben spedito corso
 Le rote velocissime trahea;

Ambizioso, e pien d'human discorso
 Ne' suoi faondi fremiti dicea,
 “O che dolce ubbidir sotto tal morso.”
 (Marino (1629), *Lodi*, n° 7)

311

IN barbariche spoglie, e peregrine
 Assiso in trono mobile, e rotante

che vede – in un momento puntuale del passato – il “signore de le contrade alpine “ (v. 4) in “barbariche spoglie” (v.1), “guidare il carro volante” (v. 13), cioè compiere le stesse azioni dei sonetti precedenti, che qui vengono connotati di un valore politico; il campo sul quale il Duca vagava con il carro diviene il “campo di battaglia”, “reggere” le redini si trasforma in “reggere le squadre armate”, da “auriga” del carro passa a “auriga d'Anime”, il “domare” i cavalli si trasforma in “domar gli imperi”. Il sonetto n° 8 può quindi essere interpretato come una *pointe* rispetto ai due sonetti precedenti, che, grazie alla *pointe* degli ultimi tre versi conclude il processo di trasformazione di Carlo da nocchiero puntuale ad Auriga iterativo, nel senso di guida di popoli.

La serie si conclude con un madrigale che ha la funzione di acuire la lode, trasformando Carlo nel Sole stesso e aprendo il processo inverso di ritorno del protagonista da umano ad essere mitologico³¹². Con questo madrigale si giustificano quelle “barbariche spoglie” al v.1 del sonetto precedente, perché

Con la destra agitar carro volante
Vidi il Signor de le contrade alpine.

Scotea le nevi il corridor dal crine
E le rompea con le ferrate piante,
E distemprate al regio sguardo avante
Sparian le dure, e gelide pruine.

Hor mi resta à vederlo in altra etate
Non più sferzando rapidi destrieri
Per le piazze aggirar conche dorate;

Ma con lo scettro à popoli guerrieri
Dar leggi in campo, e regger squadre armate
Auriga d'alme, e domator d'imperi.

(Marino (1629), *Lodi*, n° 8.)

PER l'Olimpica polve
Novo figlio di Marte, e di Quirino
Parmi in carro veder CARLO corrente.

In ciò sol differente
Che nel Circo Latino

A la meta del Sol correasi appresso,
Ma colui, che qui corre,
È il Sole istesso.

(Marino (1629), *Lodi*, n° 9.)

312

Carlo è una divinità, quindi “inumano”. Tale trasposizione prosegue nel sonetto seguente che sostituisce il saluto della natura con il saluto delle armi³¹³, con un'esortazione ai “bronzi concavi e sonori” (i cannoni, v.1) a salutare il “Sol di Savoia” (v.4), e a far volare il piombo per stemperare le nevi alpine. Con il ritorno sulla scena delle nevi alpine, che si sciolgono, si chiude il cerchio tematico cominciato al sonetto n°6.

Riassumendo: le caratteristiche lodevoli di Carlo consistono nell'essere un buon condottiero di armate e un buon guerriero. Tali caratteristiche però non sono elencate o descritte nella loro fattualità e tangibilità, ma attraverso una corona di sonetti che mette in piedi una struttura complessa di rimandi semantico-metaforici, che giocano sul parallelismo tra il personaggio reale e la figura mitologica di Fetonte e del Sole. L'essere lodevole del soggetto – come lo conosciamo dal Rinascimento – basato o su dati fattuali o sull'utilizzo di stereotipi validi per la categoria d'appartenenza del soggetto, è sostituito nel Barocco dalla citazione di un momento specifico e irrilevante della vita del lodato, dal quale parte un'argomentazione basata su un gioco verisimile con il materiale linguistico o mitologico o metaforico a disposizione del poeta.

313

TONATE ò bronzi concavi, e sonori,
E salutate da l'eccelsa rocca
Con lingua ardente, e con ferrata bocca
Del gran Sol di SAVOIA i lieti albori.

La nera gola, e'l cupo sen, che fuori
Con horribile scoppio aventa, e scocca
Tempesta, onde mortal grandine fiocca,
Vomiti fumi, e partorisca ardori.

Voli in rapidi globbi il piombo greve,
E le fiamme festive intorno sparte
Stemprin de l'Alpi la tenace neve.

C'honorar d'altra guisa, ò con altr'arte,
Che con fulmini, e foco, altri non deve
Colui ch'è foco, e fulmine di Marte.
(Marino (1629), *Lodi*, n° 10.)

1.1.3. L'importanza della retorica.

Sin qui si è analizzata la mescolanza dei generi come conseguenza della poetica del meraviglioso e si è vista l'importanza dell'argomentazione come momento peculiare per dimostrare l'ingegno del poeta. In questo paragrafo l'attenzione sarà incentrata sull'uso della retorica, che dimostra come lo scopo pragmatico della lode barocca è la messa in mostra della bravura del poeta e non delle qualità positive del soggetto.

La strategia retorica che evidenzia in modo esemplare il cambiamento dello scopo pragmatico assegnato alla lode è l'*interpretatio nominis*, strategia molto usata anche in epoca rinascimentale, ma utilizzata adesso in modo diametralmente diverso.

Petrarca, ad esempio, fa uso della paronomasia come strategia per richiamare l'amata, giocando sul piano fonico: “Erano i capei d'oro all'aura sparsi”³¹⁴ richiama semplicemente la presenza di Laura mediante il gioco fonico “all'aura”. Nel Barocco l'*interpretatio nominis* si spinge più avanti, perché oltre al gioco fonico, si assiste all'attribuzione delle qualità del nome 'interpretato' alla persona che lo porta.³¹⁵ Paradigmatici per il *modus operandi* di Marino sono i numeri 16 e 30 delle *Rime Eroiche*, dedicati rispettivamente al Cardinale Ascanio Colonna e a Melchiorre Crescenzo.

Per l'illustrissimo e reverendissimo Signor Cardinale Ascanio Colonna.

Già Donna, or serva, in cui pur vive e spira
del sommo impero la memoria acerba,
e de l'antiche glorie ombra si serba,
cui riverente il peregrino ammira,

³¹⁴ Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, n° XC, v.1.

³¹⁵ Questo *modus operandi* ricorda quello di Tansillo, che, abbiamo visto, aveva costruito il suo blocco di sonetti dedicati al Sig. Silva, sulla sostituzione del significante “Silva” con il significato “selva”. Questo dava adito ad un gioco di sostituzioni costanti, ma Tansillo non attribuiva al Sig. Silva la qualità di essere una selva. Per un'analisi più dettagliata del fenomeno dell'*interpretatio nominis* nel Barocco, si veda Bartali (2008).

ben se', quand'occhio in te dritto si gira,
ne le ruine ancor bella e superba,
e 'nvan le pompe tue d'arena e d'erba
ricopre il Tempo, invan teco s'adira.

Ma pur fra tante meraviglie e tante
chiar'opre, ond'è 'l tuo sen ricco e fecondo,
d'una COLONNA sol par che ti vante.

In questa il sacro et onorato pondo
verrà ch'appoggi, omai già stanco, Atlante,
né fia gran peso a tal sostegno il mondo.³¹⁶

Quella che si apre come un'invettiva per la situazione attuale di degrado della città di Roma (“Già Donna, or serva”, v. 1), si trasforma nelle terzine in un encomio per Ascanio Colonna. L'isotopia delle rovine disseminate per Roma viene ripresa mediante il lemma “colonna” (v.11), che è, contemporaneamente, parte delle rovine di Roma, nome del lodato e speranza per il futuro, perché, all'interno dell'argomentazione, quella “colonna” sarà il sostegno di Atlante. Il cognome del lodato viene 'interpretato' e connotato del significato originario della parola, per cui da significante della persona, diviene oggetto costituente di Roma. Nel Barocco la sostituzione fonica rinascimentale diviene una sostituzione di significato e un momento nodale dell'argomentazione, per cui la citazione delle rovine di Roma è funzionale all'introduzione del lemma “colonna” nella prima terzina: “Ma pur fra tante meraviglie e tante //chiar'opre, ond'è 'l tuo sen ricco e fecondo, // d'una COLONNA sol par che ti vante.” (vv. 9-11).

Il significato 'colonna' ha adesso come referente il 'Sig. Colonna', che diviene l'unica 'opera' romana degna di menzione. La lode, intesa come messa in mostra delle qualità positive del soggetto scelto, si concentra tutta nella terzina finale, in cui si asserisce che il Cardinale sarà la 'colonna' del mondo. La lode non elenca

³¹⁶ Marino (2002), *Rime Eroiche*, n° 16.

le qualità positive attribuibili al lodato, ma gioca interamente sul cognome del cardinale, attribuendogli come unica qualità positiva, il suo essere metaforicamente la colonna del mondo. È quindi evidente che questo tipo di lode può avere come unico scopo pragmatico la messa in mostra dell'ingegno del poeta.

Lo stesso tipo di sostituzione di significati e referenti, si nota anche nel sonetto dedicato a Monsignor Crescenzi³¹⁷, in cui a fornire la base per il gioco linguistico è un particolare delle armi della casata (la luna).

All'Illustrissimo e reverendissimo Monsignor Melchior Crescenzo, cherico di Camera, alludendo alle lune delle sue armi.

In questa oscura età spuntando sorse
novo del Ciel Latino fregio et onore,
Signor, la tua gran Luna, il cui splendore
squarciò le nubi e pari al Sol fu forse.

Quindi i candidi rai rotar l'Orse
videsi e sfavillar lampa maggiore,

³¹⁷ Melchiorre Crescenzi fu il primo protettore di Marino, colui che accolse e protesse il poeta a Roma nel 1598, quindi non stupisce che a lui si dedichi anche un sonetto nelle *Lagrime*. Interessante, invece, il fatto che anche in questo caso, la lode sia sviluppata mediante l'*interpretatio nominis*, per cui l'argomentazione si basa sull'omonimia con uno dei Re Magi, che permette a Marino il parallelismo finale e il confronto tra i beni che il Re Magio portò a Cristo, e i doni morali che il cardinale ha portato alla comunità.

Venne il buon Mechior da strania stella
Guidato, un già de' trè presaghi Heroi,
Ad adorar dagli odorati Eoi
Del Nazareno Sol l'Alba novella.

Et hor scorto da luce assai più bella,
Ch'apre eterno Oriente agli suoi,
Questi, che'l nome istesso hebbe tra noi,
Và dove il Ré degli Angeli l'appella.

Doni d'incenso, e d'or, ch'Arabia accoglie
Arrecò l'un; l'altro con fè, con zelo
Arreca opre devote, e sante voglie.

Ma qual gratia maggior? Di fosco vela
Mirarlo avolto, ò di lucenti spoglie,
Misero in terra, ò glorioso in Cielo?.
(Marino (1629), *Lagrime*, n° 13.)

e per quest'ampio Egeo d'umano errore
tra scogli e Sirti i naviganti scorse.

Ma s'ella è tal non piena anco e CRESCENTE,
quando intero il suo lume il Ciel le preste,
quanto o quanto più fia chiara e lucente?

Né fia che macchi il suo candor celeste
ombra giamai mortal, se d'ostro ardente
non la tinge però purpurea veste.³¹⁸

L'isotopia inerente al campo semantico della luna, è utilizzata per introdurre l'argomentazione iconoclastica che descrive la luna crescente, simbolo delle armi di Crescenzi. Tale descrizione da adito, all'interno dell'argomentazione, alla domanda retorica, che si fa unica portavoce della lode; se uno spicchio di luna è così lucente, come sarà chiara la luna piena? L'ultima terzina gioca sull'immagine delle macchie lunari che, ovviamente, non esistono nella luna del Crescenzi. L'elenco delle qualità positive è sostituito anche in questo caso, da un'argomentazione concettosa.

Tale *modus operandi* si snoda per tutta la *Lira* e se ne trovano esempi anche nelle *Lodi*, in cui paradigmatico è il sonetto n° 57 *Alla Sig. D. Leonora Orsini, Duchessa di Segni*,³¹⁹ che gioca sull'assonanza del cognome con la costellazione

³¹⁸ Marino (2002), *Rime Eroiche*, n° 30.

³¹⁹

O del Polo d'Honor Fera lucente,
Ch'allumi il ciel del secol nostro oscuro:
Luce, il cui raggio luminoso, e puro
Mai non si vide, ò torbido, ò cadente.

Di Verno no, ma de stagion ridente
Nuntia se' tu; né col gelato Arturo
Ghiaccio piovì quaggiù rigido, e duro,
Ma soave d'Amor fiamma cocente.

Ecco a' tuoi lampi, ond'arde, e s'innamora
Il tuo sposo real, Giove secondo,
Queste piagge felici il Tero infiora.

Te Roma, germe del suo sen fecondo,
Te de' suoi colli unico SOLEONORA,
ORSA, ROSA del ciel, Stella del mondo.

dell'orsa maggiore, che contiene, all'interno dell'argomentazione, la stella Polare, che diviene l'unico momento di lode, perché ella illumina “il ciel del secol nostro oscuro” (v. 2). A tale gioco si aggiunge l'anagramma orsa-rosa e una forzatura con il nome di battesimo della donna, che Marino trasforma in SOLEONORA, a dimostrazione che il “Sole onora” la donna (v. 13). Nessuna qualità immanente della donna è citata, ma tutto il sonetto ruota sulle metafore che si possono costruire sul suo nome.³²⁰

L'*interpretatio nominis* e la lode accidentale di particolari irrilevanti per una persona non sono strategie usate per sopperire alla mancanza di argomenti, ma per dimostrare come nel Barocco sia più importante la prospettiva dell'analisi e il gioco retorico con il materiale reperibile, rispetto all'immanenza del soggetto.

Tale tendenza si palesa anche in quelle lodi, che si basano esclusivamente sulla concettosità dell'argomentazione, basata su opposizioni semantiche, come nel caso paradigmatico del sonetto incipitario delle *Lagrime*.

(Marino (1629), *Lodi*, n° 56.)

Anche nelle *Rime Amoroze* l'*interpretatio nominis* è usata per giocare con attributi non appartenenti alla donna: nel n° 14, ad esempio, l'Io è innamorato della Signora Biscia, e l'argomentazione ruota sulla metafora del serpente, che ha 'morso' l'Io, per farlo innamorare, mentre nella pointe finale, l'Io si augura di „bacciarla in bocca et allevarla in seno“ (v. 14).

³²⁰ Particolarmente usata è l'*interpretatio nominis* nei madrigali delle *Lodi*, dedicati alla lode di donne, che risultano notevoli per due motivi; da una parte perché nelle sezioni della prima parte della *Lira* i sonetti non vengono mai mescolati ai madrigali, dall'altra, perché la lode è sviluppata solo attraverso le qualità insite nel nome. Paradigmatico è il caso del madrigale *Per la Signora Venere N.* in cui l'argomentazione ruota intorno all'omonimia della donna con la dea:

Ha due Veneri il mondo
L'una lasciva Dea, l'altra pudica,
L'una madre d'Amor, l'altra nimica,
L'una è lucente stella,
Che n'apre, e serra il giorno,
L'altra è sì chiara, e bella,
Ch'al Sol fa invidie, e scorno.
Immortal Diva è quella,
Questa è Donna divina in mortal velo,
Quella nata nel mar, questa in cielo
(Marino (1629), *Lodi*, n° 62.)

Mediante questi madrigali il processo di allontanamento dalla lode tradizionale raggiunge il proprio apice.

In morte del Sig. Prencipe Doria.

Nel bel diamante, ove scolpite, e fisse
Stan le memorie de' più degni Heroi,
Con eterno scarpello i pregi tuoi
Generoso Signor, la Fama scrisse.

Qui vò che morto, immortalmente (disse)
Viva il gran DORIA, altri di cui frà voi
Malviventi mortali, ò prima, ò poi
Non morì mai più glorioso, ò visse.

Ecco, non squilla al suo morir rimbomba,
Ma poiche Morte rea vita gli tolse,
Fia ch'è vita il richiami hor la mia tromba.

Ciò detto, per cent'occhi il pianto sciolse,
E chiusa teco ancor si fora in tomba,
Ma per farti immortal, morir non volse.³²¹

Il sonetto è costruito sulla dicotomia vita-morte. Le prime due quartine sono la descrizione della Fama, che, personificata, è ritratta nell'atto di scolpire i pregi del Doria nel diamante, dove sono già scolpiti i nomi dei più grandi eroi. Nella seconda quartina, in cui la Fama parla con sé stessa e spiega i motivi del suo agire, inizia il gioco con i lemmi morte e vita: il Doria che è “morto” (v. 5) deve vivere (v. 6) “immortalmente” (v. 5) nella lapide che sta scrivendo la Fama, perché tra i “malviventi mortali” (v. 7) non ne è mai esistita una persona, che sia morta o vissuta (v. 8) in modo più glorioso. Nella prima terzina la Fama vuole dare immortalità al Doria mediante il suono della sua tromba: questo concetto è espresso nuovamente con il gioco tra i lemmi vita e morte, che in questo caso risultano 2 per ogni categoria. La terzina finale sviluppa il tema dell'immortalità della Fama, che nonostante scenda nella tomba del Principe, non morirà, ma si farà portavoce per sempre della gloria del principe.

Nel complesso il lemma “morte” domina sul lemma “vita” grazie a sei

³²¹ Marino (1629), *Lagrime*, n° 1.

citazioni, contro quattro; inoltre, il lemma “vita” si ritrova nella parola “malviventi” (v. 7) e il lemma “morte” si ritrova due volte nella parola “immortale” (v. 5 e v. 14), che però ha il significato di vita eterna.

L'argomentazione del sonetto non verte ad elencare le qualità positive del Principe o a chiarire perché è glorioso, ma ha il solo scopo di meravigliare il lettore mediante il suo gioco basato sulla dicotomia vita-morte. In altre parole, la retorica e le sue costruzioni artificialmente complesse prendono il sopravvento sulle caratteristiche del lodato. Questo avviene anche nel sonetto *In morte della Signora Isabella Andreini, Comica Gelosa, detta l'Accesa*, in cui Marino mette in piedi un mero gioco con il nome della persona defunta e con gli attributi del suo mestiere.

In morte della Signora Isabella Andreini, Comica Gelosa, detta l'Accesa

PIANGETE orbi theatri; invan s'attende
Più la vostra trà voi bella Sirena.
Ella orecchio mortal, vista terrena
Sdegnà, e colà donde pria scese ascende.

Quivi ACCESA d'amor, d'amor accende
L'eterno Amante; e nell'Empirea scena
Tutta di lumi angelici ripiena
Dolce canta, arde dolce, e dolce splende.

Splendano hor qui le vostre faci intanto
Pompa ale belle essequie; e non più liete
Voci esprima di festa il vostro canto.

Piangete voi; voi che pietosi havete
Al suo tragico stil più volte pianto,
Il suo Tragico caso orbi piangete.³²²

³²² Marino (1629), *Lagrime*, n° 32. Notevole il fatto, che anche nelle *Rime Amoroze* si trovi un sonetto dedicato alla Sig.ra Andreini (n° 20). Interessante notare come la prima terzina presenti lo stesso concetto nei due sonetti, di nuovo a dimostrare come la *Lira* sia un intreccio di rimandi che si snoda costantemente in tutta l'opera: “In quel di faci luminose splende / ricca pompa notturna [...]” (*Rime Amoroze*, n° 20, vv. 9-10).

Il sonetto si apre con la stessa direttiva sonetto XCII di Petrarca, dedicato alla morte di Cina da Pistoia (“Piangete donne”, v. 1). Il fatto che ci sia una referenza intertestuale con un sonetto in morte di un artista, mette già in rilievo che l'attenzione del lettore deve poggiare sull'artificio artistico e non sul tema del lutto di per sé.

Il sonetto di Petrarca è un elenco molto lineare delle persone e personalità che devono piangere la scomparsa di Cino da Pistoia. Il sonetto di Marino è costruito su una struttura complicata di parallelismi tra la vita artistica della donna e la vita in Paradiso, tra la sfera visuale e quella acustica, e su un chiasmo tra il tema della morte e dello splendore artistico della donna.

Con la direttiva “piangete orbi teatri” (v. 1) si introduce la professione della donna, che viene ulteriormente tematizzata con la menzione della figura della “Sirena” (v. 2). La descrizione con struttura a chiasmo dei vv. 3-4 tematizza la morte della donna: Isabella non si concede più a “orecchio mortal” e a “vista terrena” (v. 3), perché – come spiega la paronomasia “dónde pria scese ascende” - è morta (v. 4).

Nella seconda quartina si descrive, mediante un gioco con il suo nome d'arte, la situazione della donna in Paradiso: “accesa d'amor” (v. 5) riprende il nome e la sua professione di attrice, perché gioca sul furore, ispiratore degli artisti. Inoltre, mediante un capovolgimento, Marino gioca sul fatto che adesso lei, in Paradiso, fa innamorare Dio, descritto con la perifrasi “l'eterno Amante” (v. 6). Tramite l'espressione “Empirea scena” (v. 6) si passa dal teatro terreno a quello celeste, in cui la donna “dolce canta, arde dolce, dolce splende” (v. 8). Il dolce cantare della donna riprende il suo essere una Sirena terrena, mentre l’“arde dolce” è un gioco di parole con il nome della donna e, contemporaneamente, riprende l'ossimoro tradizionale del discorso amoroso. Il “dolce splende”, infine, è doppiamente giustificato dal suo 'ardere' e dal suo essere 'stella in cielo'.

La direttiva della prima terzina trasferisce la scena di nuovo sulla terra, in cui i teatri devono far splendere le “faci”, che non sono più le luci della ribalta, ma le fiaccole della camera ardente. Il sonetto si chiude con una direttiva (introdotta da “piangete” come il v. 12 del XCII di Petrarca), in cui l'io invita i teatri a piangere colei, che li ha fatti piangere durante la sua carriera di attrice. Il sonetto si conclude con la ripresa dell'incipit “orbi piangete”, che crea una sorta di cerchio immaginario, che si chiude.

L'argomentazione del sonetto, con la sua struttura così complessa, non tende ad elencare le qualità positive della donna, di cui si dice solo che è riuscita a far piangere gli spettatori, ma tende a meravigliare il lettore mediante l'artificiosità della struttura, i parallelismi e la ripresa del vocabolario petrarchesco variato e inserito nel genere della lode. Quindi, concludendo, la concettosità dell'argomentazione sostituisce l'elenco delle qualità positive del soggetto scelto.

2. Lode di persone *endoxali* negli autori barocchi.

Le strategie retoriche e il nuovo scopo pragmatico della lode, che si trovano nella Lira di Marino, si riscontrano anche nelle raccolte liriche dei poeti che la critica definisce “marinisti”. Tuttavia queste ultime si differenziano dalla *Lira*, in particolar modo, per la mancata disposizione schematica della liriche suddivise in sezioni tematiche. Nei canzonieri barocchi coesistono diversi tipi di discorsi³²³

³²³ Sia citato un solo esempio: Ciro di Pers. La raccolta, tematicamente eterogenea, delle *Poesie* di Ciro di Pers (1978) comprende il discorso amoroso e quello encomiastico; quest'ultimo ribadisce l'eterogeneità dei soggetti unendo la lode di personaggi illustri e pubblici (a Leopoldo I sono dedicati sei sonetti e una canzone, a Maria Cristina di Svezia tre sonetti e una canzone), a persone conosciute nei soli circoli letterari (trenta sonetti sono dedicati a letterati e pittori coevi dell'autore), e a persone il cui nome è stato creato *ad hoc* dall'autore (dieci sonetti sono dedicati a donne il cui nome è alla base

e, in ambito encomiastico, diversi soggetti e diverse strategie di lode.

Per quanto concerne la lode di personaggi *endoxali*, si rinvengono le stesse strategie usate dal maestro Marino. Così, ad esempio, Girolamo Preti apre il suo canzoniere con la lode di un soggetto *endoxale*, vale a dire Alfonso II duca di

dell'*interpretatio nominis*). A questi si affiancano, infine, persone sconosciute o di ceti bassi (cfr. il blocco dedicato ad alcune donne immortalate nelle loro azioni quotidiane). Inoltre l'encomio in morte (venti sonetti e due canzoni) coesiste accanto a sonetti in nascita (quattro), alla lode di oggetti, di calamità naturali e di animali. Nell'introduzione alle *Poesie*, Michele Rak (1978) sottolinea come l'operato di *Ciro di Pers* sia stato stampato solo postumo e come "l'attività di *Ciro* costitui a partire dagli anni intorno al 1632 e limitatamente ai territori friulano e veneziano un tassello assolutamente secondario della cultura locale. La circolazione delle sue rime fu molto limitata e scarsa quindi la loro possibilità di incidenza sul gusto minima." (Cfr. Rak (1978), pag. XXXVIII).

Se è vero che egli non ha avuto un ruolo attivo nell'influenzare il gusto del tempo, è altrettanto credibile che il modo di poetare barocco abbia avuto un'influenza su di lui; analizzare la sua opera sarà quindi interessante per completare il quadro degli autori che ruotano intorno a Marino e ricostruire lo stile, le tematiche e la struttura dei componimenti che egli "imita".

Per la lode di persone pubbliche, *Ciro di Pers* usa la strategia della lode teoretica (n° 67), vale a dire la lode di azioni che avverranno nel futuro, ma che ancora non sono state compiute, e l'*interpretatio nominis*. Tuttavia le strategie, nella maggior parte dei casi, sono ancora rinascimentali: paradigmatico è il numero 77, in cui si loda un principe i cui attributi sono universali e sempre validi per la categoria del "principe":

Lodasi un principe di Toscana.

Esser in guerra saggio, in pace forte,
trar dal ferro guerriero il secol d'oro,
speme al greco apportar, spavento al moro,
divenir immortal con l'altrui morte,

serrar di Giano e disserrar le porte,
fra le palme intrecciar mirto e alloro,
cumular gloria e dispensar tesoro,
portar la virtù in fronte in man la sorte,

nel Pallade aver, nel braccio Marte,
esser pietoso ai giusti, agli empi fero,
sparger in campo sangue, inchiostro in carte,

de' cor più che de' corpi aver l'impero
e de' gran vanti sol picciola parte
onde il toscano eroe risplende altero.

Ciro di Pers (1978), n° 77.

Le qualità che si attribuiscono ad un principe sono quindi stereotipate e si ritrovano già nella tradizione. Interessante e nuovo è invece il fatto che ad essere lodata non sia una persona precisa ma un qualsiasi principe. L'unico attributo che rimpicciolisce il campo d'applicazione delle qualità è l'essere toscano che si ritrova nell'ultimo verso e che sembra attribuire il sonetto ad una persona in particolare. La vera essenza di poeta barocco di *Ciro di Pers* si nota piuttosto nelle lodi di oggetti nuovi nel panorama encomiastico, per cui rimando al prossimo capitolo.

Mantova, sviluppata unendo all'enumerazione dei *loci* classici (lode degli avi, della saggezza personale di Alfonso e delle sue capacità belliche), la strategia già rivelata presso Marino³²⁴ della lode teorica, per gli avvenimenti che accadranno.

Ad Alfonso II Duca di Mantova

O di tronco real famoso germe,
Non men degli avi emulator che figlio,
Con la spada egualmente e col consiglio
Possente armato e glorioso inerme;

Rotte squadre, arme sparse e mura inferme
Vedrai cader, non ch'al tuo brando, al ciglio:

³²⁴ Che Preti voglia fare di Marino un maestro, lo si evince dalla sua dichiarazione di discepolato:

Alla penna immortale del cavalier Marino.

Penna immortal, che col tuo volo arrivi
Ove d'umana mente occhio non sale,
E, quasi de la gloria alato strale,
L'oblio saetti e le memorie avvivi;

Fonte d'eternità, che mentre scrivi
Spargi d'eterno onor vena immortale,
Da cui traggon gl'ingegni umor vitale,
Come traggono umor dal fonte i rivi;

Per te mia penna umil s'alza dal suolo,
Come l'augel che, per sé tardo e vile,
Già si levò su l'altrui penne a volo.

E, per far ch'ella sembri a te simile,
A te forme e colori e spirti involo,
E de' tuoi spirti sol vive il mio stile.
(Preti (2006), LXI.)

Il sonetto ruota sull'omonimia della penna presente sulle ali dei volatili e dello strumento per scrivere che permette la metafora, tradizionalmente nota, dello scrivere/volare. La metaforica non è né ardita né concettosa, ma anzi tradizionale, come la lode della bravura poetica; barocco risulta il messaggio contenuto nel sonetto, vale a dire la dichiarazione di Preti di voler scrivere “alla maniera del Marino”, esortando anche Fulvio Testi a farlo nel sonetto LXX.

L'aspra critica che il Preti fece dell'*Adone* mariniano e il suo stesso modo di poetare lasciano invece adito a domande sull'essenza barocca di Preti, la cui collocazione all'interno o all'esterno del gruppo dei marinisti rimane tutt'oggi instabile. A mio avviso egli incarna il compromesso messo in atto da molti autori barocchi, tra la poetica del nuovo (cfr. *Salmace*) e il gusto ancora rinascimentale. Su questo tema cfr. Barelli (2006), pp. 147-158.

L'Aquila tua col poderoso artiglio
Le virtù fuggitive in terra ha ferme.

O d'alme regnator pria che di regno,
Promette il grido, e più del grido il vero,
Ch'avria cadente il mondo in te sostegno.

Tributario al tuo scettro un mondo intero
Fora di sì grand'alma imperio degno:
Ma saresti maggior tu de l'impero³²⁵

Il sonetto si apre tradizionalmente con il *locus a persona*, vale a dire con la lode degli avi e l'asserzione che il Duca è degno di loro. La seconda quartina introduce il tema delle azioni future, mediante il verbo “vedrai” (v.6) e il gioco barocco con lo stemma della casata ai versi successivi: a riportare le virtù nel ducato non è Alfonso stesso, ma l'aquila del suo stemma (vv.7-8). Le due terzine oscillano tra l'incompiutezza delle azioni (“promette il grido”, v.10) e la fattualità di esse (“ma più del grido il vero”, v. 10) e ribadiscono l'eventualità futura della grandezza del duca. Tutto il sonetto, quindi, è un compromesso tra la poetica barocca e il gusto rinascimentale. La vera essenza barocca di Preti si rinviene negli encomi dedicati a soggetti nuovi nel panorama encomiastico, vale a dire in quei soggetti in cui il poeta deve convincere il pubblico della loro lodevolezza, mediante concetti ingegnosi e nuovi.

Anche Achillini segue i precetti rinascimentali dell'elenco delle caratteristiche lodevoli per i soggetti pubblici, aggiungendo, però, una metaforica più concettosa nel senso in cui la definiva Tesauro nel suo *Cannocchiale Aristotelico*.

Loda il gran Luigi Re di Francia, che dopo la famosa conquista della Roccella venne a Susa, e liberò Casale

Sudate, o fochi, a preparar metalli,

325

Preti (2006), I.

e voi, ferri vitali, itene pronti,
ita di Paro a sviscerare i Monti,
per inalzar Colossi al Re de' Galli.

Vinse l'invitta Rocca, e de' Vassalli
spezzò gli orgogli a le rubelle fronti,
a machinando inusitati ponti,
diè fuga a i Mari, e gli converse in Valli.

Volò quindi su l'Alpi, e 'l ferro strinse,
e, con mano d'Astrea, gli alti litigi,
temuto solo, e non veduto estinse.

Ceda le Palme pur Roma a Parigi;
chè, se Cesare venne, e vide, e vinse,
venne, vinse, e non vide il gran Luigi.³²⁶

All'esortazione iniziale rivolta ai “fuochi” e ai “ferri vitali” affinché si applichino nel ritrovamento e nel compimento di opere commemorative agli atti straordinari di Luigi XIII, si passa nella seconda quartina e nella prima terzina all'enumerazione di tali atti. La seconda quartina loda la costruzione della diga presso la Roccelle (“inusitati ponti” v. 7) che, facendo ritirare il mare (“diè fuga ai mari e gli converse in vali”, v.8), impedì l'approvvigionamento delle truppe ugonotte (“rubelle fronti”, v. 6) da parte degli inglesi. La prima terzina descrive gli atti bellici presso Casale – dove tuttavia Luigi XIII non è apparso di persona –, e prepara semanticamente il campo per la *pointe* finale, che occupa la seconda terzina e in cui si dimostra la superiorità del capo militare francese rispetto al latino Cesare, preso come personaggio di massimo valore militare. Di Cesare tuttavia è ricordata solo la famosa climax allitterata pronunciata dopo la faticosa battaglia di Zela (“veni, vidi, vici”), che è utilizzata nell'argomentazione del sonetto per mostrare come Luigi XIII, che invece non era presente, sia riuscito ugualmente a risultare vincitore.³²⁷ In altre parole, la lode si riassume tutta in un

³²⁶ Achillini (1991), III.

³²⁷ Si noti come il gioco con il cesareo „veni, vidi, vici“ sia già stato utilizzato da Marino nelle *Rime Lugubri* (1999), *In morte di Filippo II Re delle Spagne* (n° 32), anch'esso in chiusura del sonetto.

gioco di parole, posizionato alla fine del sonetto.

La poesia encomiastica di Achillini, dedicata a persone illustri, utilizza in genere la strategia rinascimentale dell'elenco delle azioni effettivamente svolte dal soggetto e ritenute lodevoli presso *l'opinio comunis*. Tale elenco però è portato avanti attraverso una metaforica dai tratti decisamente barocchi. Anche nell'operato di Achillini notevolmente più barocchi sono quei sonetti dedicati a soggetti nuovi nel paesaggio dell'encomiastica seria, come vedremo nel prossimo capitolo.

Sonetti invece di transizione dall'agire rinascimentale al vero agire barocco sono quelli di Dotti dedicati a Giacomo Grandis, personaggio non pubblico nel senso che abbiamo visto sin ora, ma neanche completamente sconosciuto o di ceto basso, come molti soggetti delle liriche barocche. Il suo essere professore universitario, infatti, gli permette di essere annoverato tra i personaggi ancora *endoxali*, i cui pregi e le cui virtù constano nell'essere eruditi e nel saper trasmettere la propria cultura ai discepoli.

Al signor Giacomo Grandis fisico eccellentissimo e lettor di anatomia.

In morte di Filippo II re delle Spagne.

Vinto e sommerso oltre i confin del polo
l'Indo al suo giogo e l'ultimo oceano,
dome l'Insubre, oppresso il Lusitano,
lasciato il Belga in memorabil duolo;

fugato in sul Danubio il tracio stuolo,
rotto in Ambracia il perfido Ottomano,
tolto l'orgoglio al Siro, a l'Africano,
fatto di mille imperi un regno solo:

poiché de' pregi a l'onorata salma,
che l'invitto FILIPPO accolse e strinse,
non mancava altra omai vittoria o palma,

vincitor di duo mondi, alfin s'accinse
al mondo de le stelle; e pur con l'alma,
non potendo con l'armi, il vide e vinse.
(Marino (1999), *Rime Lugubri*, n° 32).

Grandi, tu leggi e i tumuli scoperti
di funesto Liceo t'apron le porte,
dove i feriti in cattedre converti,
ed hai l'ulive infra i cipressi attorte.

Uno scheletro è libro. Ivi gl'incerti
arcani osservi de l'umana sorte,
e de l'ossa spolpate i fogli aperti
segnan dogmi di vita in faccia a morte.

Da lingue di coltelli interrogato,
con la bocca di più d'una ferita,
ti risponde un cadavere piagato.

Indi l'egra Natura apprende aita,
indi a farsi più mite impara il Fato.
Tue discepole sono e Morte e Vita.³²⁸

Il sonetto ruota intorno al *locus a re* che enumera le attività universitarie e di ricerca del signor Grandis, organizzando il materiale in parallelismi e opposizioni, che ruotano intorno ai campi semantici della vita e della morte. C'è da notare che le azioni di Grandis non sono di per sé lodevoli, o, per meglio dire, Dotti non si cura di utilizzare un repertorio di aggettivi che mettano in una luce positiva le attività svolte, come siamo abituati a vedere nelle epoche precedenti.

Il sonetto gioca su una macro-opposizione tra vita e morte e con una metaforica, che rende possibile la suddivisione del sonetto in due sezioni, la prima riguardante il campo semantico della lettura (fino al v. 8) e la seconda riguardante quello della comunicazione. La prima quartina si apre con le due azioni principali di un professore d'anatomia: leggere (v. 1), cioè insegnare, e ricercare (v. 3). La quartina si conclude con una metafora, che funge da lode, in quanto asserisce che il signor Grandis è riuscito ad intrecciare la scienza alla morte: l'*inventio* di Dotti consiste in questi versi nel reperire alberi che, mediante un gioco metonimico, rappresentino la scienza e la morte, e che si concretizzano nell'ulivo e nel cipresso.

³²⁸ Dotti (1970), IV.

La seconda quartina si apre con una frase lapidaria: “uno scheletro è libro” (v. 5), in cui viene portata avanti la metaforica del leggere. Il questo caso risulta decisivo l'effetto di meraviglia che l'accostamento suscita nel lettore: non esistono, infatti, apparenti tratti comuni tra uno scheletro e un libro, se non la traduzione letteraria della professione del Sig. Grandis, che è un “lettore d'anatomia”. La frase lapidaria “lo scheletro è libro” è ripresa nei v. 7-8, in cui sono messi l'uno accanto all'altra le ossa spolpate, appartenenti al campo semantico dello scheletro, con i fogli aperti, appartenenti al campo semantico del libro. Le ossa sono il frutto della ricerca e, quindi, qualcosa di vivo, ma rappresentano contemporaneamente anche la morte, perché sono parte di uno scheletro; al contrario, i fogli aperti rimandano ad un immagine statica e ferma, quindi sono icasticamente morti, ma rappresentano la vita, perché da essi scaturiscono, con un chiasmo, i dogmi della vita “in faccia a morte” (v. 8).

Nelle due terzine l'opposizione morte-vita si sviluppa attraverso la metaforica della comunicazione (“interrogato” v. 9, “risponde” v. 11); il cadavere è interrogato con “lingue di coltelli” e risponde con “la bocca di più d'una ferita”. Attraverso la scelta del lemma “lingue”, Dotti rimanda chiaramente alla metaforica del parlare, e in modo più arguto e artificioso alla forma del coltello, e, quindi, indirettamente al campo semantico della morte, di cui il coltello è lo strumento. Anche il lemma “bocca” rimanda chiaramente all'azione del parlare, e, indirettamente, alla morte, perché la bocca è costituita dalle 'labbra', e questo è il nome dei lembi di una ferita – anche icasticamente una ferita somiglia ad una bocca.

L'ultima terzina sviluppa la lode, riconoscendo che, grazie al lavoro di Grandis, il Fato si è fatto più mite e il malato può quindi trovare aiuto. Il sonetto si conclude con l'affermazione che le due discepole di Grandis sono la Morte e la Vita: anche in questo caso è ripresa, sul piano fattuale, l'attività del professore, per cui non stupisce che egli abbia due discepole, e, sul piano metaforico, l'opposizione vita-morte, che si è sviluppata per tutto il sonetto: in chiusura,

tuttavia, vita e morte non sono più antitetiche, ma equivalenti.

Mediante l'analisi delle isotopie presenti nel sonetto, diviene chiaro il *modus operandi* barocco – già sottolineato nella liriche mariniane –, che consiste nel partire da caratteristiche non lodevoli del soggetto, per renderle lodevoli tramite un'argomentazione complessa e ingegnosa. Le caratteristiche di Grandis che vengono scelte per la lode sono il saper trasmettere la sua scienza agli studenti, così che essi siano in grado di aiutare i malati a guarire, e la sua capacità nel sezionare i cadaveri. Mentre la prima qualità appartiene sicuramente alla sfera *endoxale*, la seconda si muove ai limiti dell'*adoxale* o comunque ferisce le norme del bello che, tradizionalmente, sono alla base della poesia.

Ancora più marcatamente in contrasto con il principio del bello, è la scelta del soggetto nel sonetto dedicato ad *Un aborto conservato in un'ampolla d'acque artificiali dal signor Giacomo Grandis fisico anatomico eccellentissimo*. Lo studio degli embrioni si intensifica in epoca barocca soprattutto grazie all'invenzione del microscopio, che permette un nuovo tipo di analisi, non più speculativo come in età classica o rinascimentale, ma piuttosto basato sull'osservazione diretta, anche se non di feti umani ma animali.³²⁹ Il fatto che Dotti lodi uno studioso di embrioni rispecchia, dunque, il clima culturale in cui opera il poeta. Tuttavia l'inserimento di tale soggetto all'interno della lirica seria è problematico, per l'alto livello di macabro collegato alla ricerca su embrioni umani. È quindi chiaro che la scelta del soggetto da parte degli autori barocchi non è legata né ai canoni etici della società, né al principio del bello, bensì alla volontà degli autori di mostrare al lettore la propria bravura nel trovare argomenti di lode per il “non-lodevole”, provocando nel lettore il sentimento della meraviglia.

³²⁹ Per un'accurata analisi dello studio di embrioni in epoca barocca si veda il lavoro di Bäumer-Schleinkofer (1997).

Per un aborto

Questo, *Giacopo* mio, sconcio funesto
Cui diè morto natale il sen materno,
se maturo nascea, moria ben presto,
e voi d'intempestivo il feste eterno.

Non so se dolce latte o pianto mesto
Gli sia di quel cristal l'umore interno;
so ben che l'alvo suo fu come questo;
poiché utero da vetro io non discerno.

Vive quasi per voi chi per sé langue.
Embrione morì, scheletro nacque,
fatto parto immortal d'aborto esangue.

Uomo, impara. Insegnarti al *Grandi* piacque,
che sia ventre di donna, e maschio sangue
più fral del vetro, e men vital de l'acque.³³⁰

L'antitesi vita/morte su cui gioca il sonetto, mostra, con un'argomentazione quasi paradossale, come il lavoro di Grandis abbia reso immortale un corpo nato morto, unendo e modificando quello che fino ad allora era stato il compito della poesia: in altre parole, Dotti con il suo sonetto rende immortale colui che ha reso immortale un corpo morto, grazie alla scienza. Che nel Barocco il compito di rendere immortale sia svolto non più dal poeta ma da un fisico anatomico dimostra come le norme tradizionalmente vigenti non valgano più, e sottolinea ancora una volta, come la scelta del soggetto o del momento da lodare non avvenga più in base al paradigma del lodevole, perché adesso importa l'argomentazione retorica, che ha il compito di rendere *endoxale* qualsiasi tipo di soggetto, per mettere in mostra l'abilità del poeta.

³³⁰ Dotti (1970), pag. 252.

V. QUOTIDIANITA' COME EROE: ENCOMIO DI *PARADOXA*,
AMPHIDOXIA E *ADOXA* NEL BAROCCO.³³¹

Nel capitolo precedente è stato analizzato il cambiamento dell'argomentazione volta alla lode di un tipo di soggetto *endoxale*, per mostrare come lo iato tra il Rinascimento e il Barocco sia da ricercarsi nella scelta dei momenti puntuali, transitori e spesso addirittura *adoxali* della vita del lodato, in sostituzione ai momenti universalmente ritenuti lodevoli. Tale scelta – abbiamo visto – è legata al momento pragmatico della messa in mostra da parte del poeta della propria abilità retorica utilizzata, *in primis*, per meravigliare il lettore. Il momento poetologico della novità non è da ricercarsi in Marino nella scelta del soggetto, che rimane legato alla categoria *endoxale*, ma nella scelta delle qualità da lodare nel soggetto. L'altra strategia, speculare alla prima, per la messa in mostra dell'abilità del retore è data dalla scelta di soggetti *adoxali* a cui vengono attribuite qualità *endoxali*, che sarà il tema del presente capitolo.

Tale strategia si rinviene, in particolar modo, nei poeti definiti da Croce

³³¹ In questa sezione tralascieremo l'analisi della lode di oggetti o d'animali inserita all'interno della tematica superiore dell'amore o dei dolori da esso provocati. A tale proposito è comunque opportuno ricordare due sonetti di Materdona (*Alla sua lucerna* e *Ai pappagalli di bella donna*) e uno di Balducci (*Pianta di gelsomini a finestra di bella donna*) degni di nota per la novità del soggetto scelto a testimone dell'amore dell'io. La lode della lucerna è incentrata, ad esempio, sul parallelismo tra il calore e la luce che essa produce, e il fuoco che anima il cuore dell'io, con un'argomentazione bipartita tesa a mostrare, nella *pointe* finale, come l'unica differenza rinvenibile tra l'io e la lucerna consista nel fatto che la fiamma di quest'ultima non è più visibile col nascere dell'Aurora, mentre il fuoco che divora l'io è eterno. La stessa struttura è rinvenibile anche nella lode dei pappagalli, la cui argomentazione tende a mostrare la differenza che intercorre tra tali animali e l'io e consistente nell'impossibilità da parte del poeta di cantare il suo dolore, a differenza dei pappagalli a cui "nullo è tra voi di cinguettar restio" (v. 12). Dunque anche all'interno del discorso amoroso si evidenzia il passaggio e la sostituzione del soggetto tradizionale con uno nuovo anche se il concetto espresso rimane 'canonico'.

“minori” e dalla critica moderna “marinisti”.³³² Costoro sostituiscono ai soggetti *endoxali*, di cui Marino ha lodato gli attributi *adoxali*, le persone *adoxali*, di cui l'argomentazione mostra l'essere *endoxale*. Le persone cantate dai poeti barocchi risultano essere sconosciute oppure appartenenti al ceto sociale basso³³³, oppure sono persone difformi³³⁴ o morte di malattie indegne³³⁵.

Il principio che regola la scelta del soggetto è chiaramente diverso rispetto a quello classico-rinascimentale, perché diverso è lo scopo pragmatico che regola la stesura dell'encomio: dalla messa in mostra rinascimentale delle qualità positive del soggetto, si passa alla barocca esibizione della bravura e dell'ingegno del poeta nel saper reperire gli argomenti adeguati alla messa in mostra della lodabilità di ogni tipo di soggetto. Dall'applicazione dei precetti retorici e dalla stesura sul piano sintagmatico delle qualità estrapolate dal 'paradigma del lodevole', si passa, dunque, nei poeti barocchi, ad una costante ricerca di nuovi argomenti, di nuovi *loci* e di nuove metafore, atte a convincere il lettore della lodevolezza di un qualsivoglia soggetto, sia esso *adoxale*, *amphidoxale* o *paradoxale*.

Con il nuovo scopo pragmatico si spiega la tendenza a sostituire soggetti *endoxali* con piante, animali o città. In altre parole: la poetica del nuovo e del

³³² A mio avviso entrambe le definizioni sono erranee dal momento in cui l'essere minore ad esempio di Achillini viene smentito dalla sua citazione all'interno dei manzoniani *Promessi Sposi*. Il termine “marinista”, poi, implica un tipo di poesia “alla maniera di Marino” ma, all'interno della lirica encomiastica sono pochi i poeti che effettivamente agiscono come Marino. Preferirò pertanto l'aggettivo “barocchi” che, a mio avviso, li caratterizza solo temporalmente.

³³³ Si veda per esempio Tingoli, *Bella ricamatrice*, Augustini, *La bella sartora*, *La bella pollarola*, Morando, *Bellissima filatrice di seta*, *Bellissima natatrice*, Stigliani, *Zingara pregata*, Materdona, *Bella libraia*, Errico, *Bella natatrice*, Fontanella, *Bella nuotatrice*, Zazzaroni, *Bella lavandaia*, di Pers, *Bella dipanatrice*, *Bella ricamatrice*, Achillini, *Bellissima mendica*. (Tutte le liriche sono citate da Getto (1970)). Queste liriche rientrano nel discorso amoroso, ma sono comunque indicative della tendenza barocca del cambio di soggetto.

³³⁴ Cfr. Tingoli (1970), *Brutta donna adorna di gran gioie*, Errico (1970), *Bella balbuziente*, Artale, *Bella donna cogli occhiali*, per cui vale il commento della nota n° 333.

³³⁵ Cfr. Sempronio (1970), *Bella giovinetta morta di vaiuolo*.

meraviglioso porta, nel concreto, all'inserimento del “brutto”³³⁶ all'interno del discorso encomiastico, fatto che apre le porte alla discussione sul rapporto tra la lirica e la quotidianità, quindi ampliando la prospettiva, tra il discorso encomiastico barocco e quello burlesco rinascimentale. Che il “brutto”, nel senso di quotidiano, trovi spazio all'interno della lirica burlesca non crea problemi all'interno del panorama rinascimentale, in cui il discorso encomiastico era nettamente diviso in due gruppi dai confini ben distinti: da una parte, i soggetti *endoxali* trattati all'interno di generi elevati, e, dall'altra, i soggetti *adoxali* o *paradoxali*, che trovavano spazio all'interno del discorso burlesco ed erano trattati secondo le sue norme e le sue strategie. Nel Barocco questi due discorsi coesistono all'interno di un unico discorso e si fondono l'uno nell'altro, dando adito alla domanda, se quella barocca sia una lode seria dei soggetti burleschi o una burla nascosta sotto un involucro lirico serio.

Sicuramente la scelta di soggetti non appartenenti ai generi medio-elevati, vale a dire soggetti moralmente o eticamente *adoxali* la cui lodabilità deve essere *in primis* dimostrata, mette in dubbio la validità delle norme del *decorum* e riesce ad evidenziare, in modo ancora più marcato, il voluto livellamento tra *genus* e *res*. Ma come deve essere interpretata la discrepanza tra il soggetto e la pomposità con il quale viene lodato? Dal momento in cui le argomentazioni scelte devono convincere il pubblico della lodevolezza del soggetto, è chiaro che si debba usare l'amplificazione, tenendo pertanto fede alle teorie aristoteliche. Tuttavia, rimane da chiarire se il tipo di amplificazione usato sia volutamente spinto oltre i limiti del necessario, per conferire una nota d'ironia alla lode.

La scelta di un soggetto *adoxale*, come protagonista di una lode, implica sicuramente un'argomentazione che tende a riabilitarlo e a mostrarne le qualità positive, come avveniva sin dall'encomio paradossale dell'età classica, il quale,

³³⁶ Cfr. Croce (1910), pag.100.

essendo finalizzato all'esercizio retorico, obbligava alla scelta di soggetti biasimevoli, che l'abilità retorica del poeta doveva riabilitare mediante il reperimento di argomenti convincenti. Nel caso della lirica paradossale è chiaro lo scopo didattico, nel senso di insegnamento dell'uso della retorica, per convincere il pubblico attraverso argomentazioni efficaci. In questo caso la serietà della lode non è in dubbio. Nel Rinascimento la scelta di soggetti *adoxali* o *paradoxali* avviene o con lo scopo classicheggiante dell'esercizio retorico o con uno scopo parodistico dell'intero discorso encomiastico o di un suo momento puntuale. In questo caso la discrepanza tra l'essere del soggetto e la sua lode ha un chiaro intento ludico. Nell'ambito barocco la scelta di oggetti quotidiani o biasimevoli può essere vista come un serio esercizio retorico, il cui scopo sarà in prima linea la messa in mostra dell'ingegno del poeta. Inoltre, molto spesso si assiste all'applicazione delle strutture encomiastiche a discorsi superiori, i cui scopi pragmatici sono d'insegnamento etico. Si torna dunque alla concezione della lode con intento di miglioramento etico, ma l'attuazione di tale scopo è diversa rispetto al Rinascimento: nel Barocco si scelgono oggetti quotidiani, perché i nuovi metodi scientifici hanno portato all'attenzione per il quotidiano, visto come nuovo stimolo gnoseologico. Questi oggetti vengono mostrati al pubblico, vale a dire lodati nel senso etimologico dell'accezione del *genus demonstrativum*, ma lo scopo pragmatico che si lega a questi tipi di testo è diverso.

Concludendo: la lode di oggetti quotidiani è una novità all'interno del paesaggio encomiastico serio. A tale lode si associano due momenti pragmatici diversi: la messa in mostra dell'abilità retorica dell'autore, che si mostra in particolar modo con l'ausilio di strutture argomentative concettose e una metaforica ingegnosa, e il miglioramento etico del pubblico, che utilizza le strutture della lode e le mette al servizio di un discorso superiore.

Partiremo, dunque, dall'analisi di questi due momenti pragmatici associati alla lode, per affrontare, in chiusa al capitolo, il problema della “serietà” o “ludicità” della lode attuata dai poeti barocchi.

1. Novità tematica.

[...] e tutti sentono, dinanzi a certe sculture, pitture e poesie barocche, che la rappresentazione del turpe, dell'orrendo, del sanguinolento, o anche, semplicemente, della vita ordinaria e plebea, vi è fatta con l'unico sottinteso di destare ammirazione per aver osato e saputo riprodurre ciò che altri non avrebbero mai pensato di prendere a materia d'arte.³³⁷

Le parole crociane riassumono – non senza una punta di critica – l'atteggiamento di molti autori barocchi, di fronte al rapporto con la realtà da rappresentare, trascurando però che non tutti gli aspetti del quotidiano sono legati all'aspetto cruento, orrendo e turpe della vita. Inoltre, molti degli oggetti scelti sono ordinari e plebei per un pubblico del XX secolo, ma “straordinari”, nel senso etimologico di nuovi e mai visti, per quello del XVII, così come molti lavori, per noi oggi, ordinari, bassi e plebei erano nuovi – in particolar modo per le donne.³³⁸ La novità non è solo nella scelta di soggetti mai lodati in precedenza, ma anche nella ripresa di tematiche tradizionali, affrontate però in un modo 'nuovo'.

³³⁷ Croce (1967), pag. 30.

³³⁸ Mi riferisco in concreto ai lavori quali lo spazzacamino, la barcaiola, la barbiera, la suonatrice, la facchina, la marinaia, la predicatrice del futuro e la cavatrice di denti. Questi nuovi lavori furono scoperti, se così si può dire, grazie al censimento del 1622 e mettono in luce un cambiamento della società di cui i poeti barocchi, a loro modo, si fanno portavoce. Cfr. Burke (1996).

1.1. L'orologio.

Ad un lettore attento delle raccolte poetiche barocche non sfuggirà l'imponente presenza di componimenti dedicati all'orologio. Tale insistenza tematica ha portato V. Bonito a raccogliere le liriche all'interno di una monografia³³⁹. La ripetuta lode della clessidra, meridiana, orologio meccanico, ad acqua o pendolo, fa nascere spontaneamente la domanda sul perché sia stata dedicata tanta attenzione ad un oggetto non nuovo per quei tempi, dal momento in cui già gli egizi erano soliti dedicare obelischi alle divinità solari, allo scopo di strutturare il tempo, e visto che le prime clessidre ad acqua risalgono ai greci del II sec. a. C., e che i primi meccanismi a ruote sono da attribuirsi ai monaci del 1200³⁴⁰. L'attenzione per questo “marchingegno” potrebbe avere le proprie radici nelle miglione – e dunque nelle novità – apportate nel Seicento, come l'introduzione della lancetta dei minuti avvenuta verso la metà del secolo e l'invenzione del pendolo nel 1657³⁴¹.

Molto più probabilmente, però, l'attenzione per l'orologio è spiegabile tramite la possibilità, in ambito metaforico, di giocare con il tema tradizionale del passaggio del tempo, riformulandolo in modo ingegnoso e rielaborandolo in chiave nuova e “meravigliosa”. In altre parole, la descrizione dell'orologio e del suo funzionamento permette all'autore barocco di estrapolare dal repertorio tradizionale il tema della caducità del mondo, soggetto al trascorrere del tempo, e il tema del ruolo della poesia che rende immortale colui che la compone. La dicotomia della decadenza e dell'immortalità è sviluppata attraverso l'oggetto concreto che, anche se non colpevole in prima linea dello scorrere del tempo, ne

³³⁹ Cfr. Bonito (1996).

³⁴⁰ Ricordiamo tuttavia che già Vitruvio aveva dedicato parte del suo *De architectura* alla fabbricazione di orologi meccanici.

³⁴¹ Cfr. Praschl-Bichler (1995), pp. 211-247.

è comunque il portavoce.³⁴²

Mediante il tema dell'orologio si assiste ad un ritorno alla concezione primordiale della lode, vale a dire quello della 'messa in mostra'. Per affrontare il tema della caducità della vita, gli autori barocchi utilizzano un oggetto concreto (l'orologio), di cui mettono in mostra i meccanismi e il funzionamento. Lo scopo pragmatico attribuibile a tali sonetti è, velatamente, quello di miglioramento indiretto del pubblico – perché, mostrando la velocità con la quale l'uomo si avvicina alla morte, l'autore ricorda indirettamente al destinatario, che il tempo per redimersi è breve – e marcatamente, quello di mostrare l'ingegno del poeta, nel saper utilizzare gli strumenti della lode, per affrontare un discorso più ampio. In altre parole: l'utilizzo dei *loci* tipici per la lode e l'elenco delle caratteristiche del lodato – che abbiamo visto essere tipici per la lode rinascimentale – vengono ripresi in ambito Barocco, con uno scopo pragmatico nuovo.

Paradigmatico è il sonetto XII di Giovan Leone Sempronio, dedicato a tre tipi di orologi³⁴³: la sua struttura tripartita, gioca con gli attributi classici del tempo, vale a dire il suo scorrere inesorabile e inarrestabile, la caducità della vita con il conseguente trasformarsi degli esseri in polvere e la scansione del tempo attraverso il susseguirsi del giorno e della notte, della luce e dell'ombra:

³⁴² Anche l'orologio non è esente dalla tematica superiore legata al discorso amoroso, come esemplifica il sonetto di Muscettola, *Oriuolo ad acqua di bella donna*, la cui argomentazione è incentrata sulla metaforica che vede l'acqua dell'orologio paragonata alle lacrime che versa l'amante, con un rimando continuo allo scorrere del tempo in parallelo allo scorrere delle lacrime. Cfr. Muscettola (1970), pag. 387. Un'argomentazione più "ardita" è presentata dal sonetto di Stigliani (1970) *Orologio da polvere*, che, riprendendo un momento mitologico completamente scisso dall'immanenza dell'orologio come strumento misuratore del tempo, narra come esso sia nato dalla polvere di Aristeo che amò invano Tirrena "fin che, dall'aspro incendio addotto a morte, / si fece in polve e fu da lei qui chiuso" (Stigliani (1954), vv. 10-11). Questi due esempi sono stati scelti tra i molti a dimostrazione di come l'oggetto si faccia portavoce delle tematiche più variopinte all'interno della lirica barocca.

³⁴³ La trattazione di tre tipi di orologi all'interno di un sonetto è un altro motivo caro al Barocco che si rinviene ad esempio in Ciro di Pers ((1970), n° 135, *Li tre orologi da mostra, che batte e da polvere*), il quale riflette sulla caducità del mondo e sull'inesorabile avvicinarsi della fine della vita che lo troverà peccatore. Attraverso l'elenco degli attributi dei tre orologi, e quindi attraverso il *locus a persona*, in termini encomiastici, di Pers tenta un miglioramento morale della sua persona ma anche del pubblico che leggerà il suo sonetto. Cfr. di Pers (1970), pag. 503.

XII

Orologi da ruote, da polve e da sole.

Quei che le vite altrui tradisce e fura,
qual reo su cento rote ecco si volve,
e lui, che sciogliere suol gli uomini in polve,
con poca polve or l'uomo lega e misura.

E se con l'ombre i nostri giorni oscura,
se stesso in ombra ai rai del sol risolve:
quinci apprendi, o mortal, come dissolve
ogni cosa qua giù tempo e natura.

Su quelle rote egli trionfa e regna;
con quella polve ad acciecarti aspira;
e tra quell'ombra ucciderti disegna.

Su quelle rote i tuoi pensier martira;
in quella polve i tuoi dilette ei segna;
e tra quell'ombra ombre di morte aggira.³⁴⁴

Protagonista del sonetto è il tempo che dissolve “gli uomini in polve” (v. 3) e che “oscura i nostri giorni” (v.5). I sopracitati attributi temporali sono applicati ai tre tipi di orologi versificati; alla metaforica legata allo scorrere del tempo è associato l'orologio a ruote, alla caducità della vita l'orologio a polvere e al gioco luce/ombra la meridiana. La struttura tripartita del sonetto si sviluppa con uno schema ritmico basato sul numero tre, in cui i versi 1-2, 9 e 12 sono dedicati all'orologio a ruote, i versi 3-4, 10 e 13 alla clessidra e i versi 5-6, 11 e 14 alla meridiana. I versi centrali, che, dal punto di vista tematico, eludono dalla trattazione del soggetto in questione, contengono la lezione dell'io sull'inesorabile scorrere del tempo (il discorso più ampio che il poeta vuole affrontare).

La struttura tripartita può essere riassunta nel seguente modo³⁴⁵:

³⁴⁴ Sempronio (1648), pag. 15.

1. il meccanismo delle ruote dell'orologio è paragonato alle ruote della tortura, sulle quali il "reo" (v.2) sconta le sue pene. Degno di nota non è tanto il tipo di metaforica che gioca sulla similitudine formale dei due tipi di ruote, bensì gli attributi, o per meglio dire i peccati, assegnati al tempo, descritto come traditore e ladro, il quale, analogamente al reo, sconta la propria colpa sulle ruote della tortura, cioè sull'orologio. Il reo e il tempo si fondono così insieme, in una metaforica i cui elementi si richiamano e confondono l'uno all'interno dell'altro, formando un'unità inscindibile. La descrizione del tempo come sovrano e trionfatore sulle "rote" (v. 9) dell'orologio, richiama nella mente del lettore le iniziali "rote" della tortura, ma anche le dantesche 'rote celesti' in perpetuo movimento e sulle quali l'uomo non ha alcuna influenza, analogamente allo scorrere del tempo. Al v.12 torna la metaforica delle ruote della tortura su cui il tempo "martira" i pensieri dell'uomo, e il cui termine 'ruote' è da interpretarsi, da un lato, come ingranaggi dell'orologio e, dall'altro, come marchingegni di tortura grazie all'uso del verbo 'martoriare' legato semanticamente al campo della tortura. Le ruote concrete dell'orologio divengono, dunque, il punto di partenza per un costante gioco in bilico tra il fattuale e il metaforico.

2. la tematica inerente alla clessidra viene sviluppata mediante la principale qualità dell'orologio, vale a dire il contenere sabbia. Questa si trasforma, all'interno dell'argomentazione, in polvere che, a sua volta, è in bilico tra la polvere contenuta nell'orologio e la polvere in cui ogni oggetto o persona sarà trasformata dopo la morte. All'interno dell'argomentazione il tempo, con l'ausilio di poca polvere, riesce a tenere a freno l'uomo. Più complessa è la seconda ripresa metaforica – "con quella polve ad acciecarti aspira" (v.10) –, in quanto il verbo 'accecare' gioca, da una parte, con la topica della cecità legata alla vecchiaia e, dall'altra, è in relazione semantica con il verso successivo ("e tra quell'ombra ucciderti disegna", v.11), poiché l'azione dell'accecare è

³⁴⁵ Riguardo alla ripetizione per tre volte del tema, si potrebbe speculare un interesse numerologico per la simbologia cristiana legata a tale numero, e quindi, un interesse per la tradizione mistica.

associabile allo splendore del sole – usato dalla meridiana – mentre il verbo ‘disegna’ rimanda semanticamente alla polvere. La credenza classica – con cui giocano questi due versi e che vede l’uomo composto di luce e polvere³⁴⁶, è trasportata ed attribuita al tempo, padrone onnipotente, con un gioco metaforico che relaziona e intreccia le due sostanze. L’ultima ripresa è incentrata sulla caducità della gioia terrena e il tempo è descritto nell’atto di disegnare la felicità dell’uomo sulla sabbia, che, da una parte, rappresenta la materia attraverso la quale funziona la clessidra, e, dall’altra, rimanda semanticamente alla seconda ripresa metaforica inerente alla trasformazione del mondo in polvere³⁴⁷.

3. la metaforica utilizzata per la descrizione dell’orologio solare nei versi 5-6 è sviluppata attraverso un gioco di luce basato sull’ombra del tempo che oscura il cammino dell’uomo in contrapposizione al sole che illumina il quadrante della meridiana. La seconda ripresa tematica si ha al verso 11 in correlazione con la clessidra – come abbiamo visto in precedenza –, mentre la chiusura mette a fuoco il fulcro tipico delle caratteristiche del tempo, ovvero la morte ad esso correlata.

³⁴⁶ Cfr. Democrito (1993), pp.57-59 .

³⁴⁷ La metaforica dell’uomo che si riduce in polvere dopo la morte è ripresa anche nel sonetto *Cava argomento di moralità dall’orologio d’acqua e dall’altro da polvere* di Bruni (1970), che, con un procedimento strutturale del tutto simile a quello di Sempronio, incentra l’argomentazione sul parallelismo tra l’essere fatti di lacrima degli uomini e l’orologio ad acqua, e il ritornare polvere dopo la morte e la clessidra:

Già nel secol primier Roma, ed Atene,
con ingegnoso e regolato umore
per due vetri cadente, il tempo e l’ore
misurava, ora torbide or serene.

Or la misura con fatale errore
rapido filo di minute arene,
e sempre nel cader serba un tenore,
per cristalline foci, anguste vene.

Sì misurando anch’io l’ore fatali,
più che ‘l fugace umor fugaci e corte,
crescono in me, più che l’arene, i mali.

Lasso, e mirar mi fa quinci la sorte
una imagin di noi miseri e frali;
che siam lacrime in vita, e polve in morte.
(Bruni (1970), pag. 327.)

Questo per ciò che concerne la struttura argomentativa.

Mediante la descrizione del funzionamento dei tre tipi di orologi, Sempronio affronta un discorso più ampio in cui il vero protagonista del sonetto non è l'orologio bensì il tempo, personificato e descritto come un reggente. Uscendo di metafora, dunque, il soggetto risulta essere preso nuovamente dal 'paradigma del lodevole', perché in definitiva ad essere encomiato è un reggente, descritto secondo la strategia rinascimentale dell'enumerazione degli attributi. Si noterà, però, che le qualità fattuali e universali associate al tempo sono descritte e sviscerate in modo metaforico, fatto che ribadisce e sottolinea come le strategie retoriche si sostituiscano alla mimesi con la realtà. Inoltre, questo sonetto mostra come il tema tradizionale della caducità del mondo sia affrontato in modo nuovo nel Barocco, evidenziando la tendenza contraria rispetto alla tradizione: le tematiche tradizionalmente svolte attraverso l'utilizzo di metafore vengono concretizzate nel Barocco, mentre i soggetti concreti della tradizione vengono metaforizzati – come analizzeremo in seguito.

Quello di Sempronio non è un esempio isolato, ma rientra in un modo di concepire la lode barocco, di cui altri esempi sono forniti da Girolamo Preti³⁴⁸,

348

Fabricando sonora e viva mole
Arte si mosse ad emular Natura,
Che se diede Natura il moto al sole,
Questa il moto del sol segue e misura.
S'eternamente il ciel girar si suole,
Il giro anco di questa eterno dura,
E ciò che faccia il sol, nasca o tramonte,
Mostra, nunzia fedele, in voce e 'n fronte.
Grave al canape torto il piombo appeso
Aspirando al suo centro in aria pende.
Contro al piombo maggior più lieve è un peso,
E con moto contrario un sale, un scende.
La machina dal pondo a lei sospeso,
Quasi da intelligenza, il moto apprende;
Ché, girando la fune un polo immoto,
Dà un sol motore a cento moti il moto.
Come sfera maggiore in ciel s'aggira,
Che col suo cerchio i minor cerchi abbraccia,

E le rotanti sfere al corso tira,
Che del corso di lei seguon la traccia;
Così ruota maggior qui seco gira
Ruote minori, e col fuggir le caccia,
E, com'appunto i cieli, intorno ruota
Corso a corso contrario, e ruota a ruota.
Girasi un orbe, e con tenaci denti
Muove sospesa in alto instabil libra.
Questa de l'ore il tempo e de' momenti,
Quasi con giusta lance, appende e libra:
Tarda i moti veloci, affretta i lenti,
L'un de' bracci ritira e l'altro vibra;
E mentre è mossa, altrui muove e governa,
E pari il moto a la quiete alterna.
Poi che volubil cerchio in giro è corso
Ai confini de l'ore e tocco ha il segno,
Scocca tenace ferro, e scioglie il morso
Ch'al fuggir d'altre ruote era ritegno.
Movonsi i poli in giro, i giri in corso,
E sembrano in girar fremer di sdegno,
Ché rauco un mormorio precede al suono,
Com'anzi il fulminar mormora il tuono.
Ferro percotitor s'alza pesante
Sovra il cavo metallo, e d'alto piomba:
Tuona ai colpi di lui squilla sonante,
Ch'a le guerre del tempo è quasi tromba;
Tromba, ch'a noi funesta e minacciante
Numera quanti son passi a la tomba,
Gridando a l'uomo, al numerar de l'ore,
Che quanto ei vive piú, tanto piú muore.
Stella, quasi cometa, errando intorno,
Gl'interni giri in suo girar seconda,
Che morte annunzia in distinguendo il giorno
Col suo raggio mortal, lingua faconda.
Così la mole al mentitor fa scorno,
Mentre fa che la lingua al cor risponda;
Né simulando il vero entro sepolto,
Quel che ceta nel sen scopre nel volto.
(Preti (2003), LXXX.)

349

Mobile ordigno di dentate rote
lacera il giorno e lo divide in ore,
ed ha scritto di fuor con fosche note
a chi legger le sa: SEMPRE SI MORE.

Mentre il metallo concavo percuote,
voce funesta mi risuona al cuore;
né del fato spiegar meglio si puote
che con voce di bronzo il rio tenore.

Perch'io non spero mai riposo o pace,
questo che sembra in un timpano e tromba,
mi sfida ognor contro l'età vorace.

E con que' colpi onde 'l metal rimbomba,
affretta il corso al secolo fugace,
e perché s'apra ognor picchia a la tomba.
(Di Pers (1970), pag. 503.)

Per un'analisi degli aspetti neoplatonici nei sonetti dedicati all'orologio da polvere si veda Pelosi (1993), pp. 93-108. Interessante è anche il fatto che l'orologio diviene momento per la meditazione cristiana del passare del tempo nel sonetto *Orologio solare in un crocifisso*, la cui argomentazione tende a dimostrare come i peccati dell'uomo aggiungono nuove ferite al Signore rappresentato nel crocifisso.

350

Scorrono più veloci il tempo e gli anni
di quest'arena instabile e cadente,
che nel gemino sen vetro lucente
chiude, affrettando al tempo il volo e i vanni.

Fugge la vita involta in mille affanni
la cui fuga brevissima e repente
a pena affissar può lo sguardo di mente,
e ha più di quest'arena e stenti e danni.

Vita infelice e che n'alletta e piace
di quest'arena, ella al cader ne dura
nella certezza del durar fallace.

Alla sua brevità pongasi cura
che con un fil di polvere fugace
il suo rapido corso or si misura.
(Canale (1970), pag. 426.)

351

A che sognar con temerarii vanti
secoli ne' l'età mezzo sparita;
se bastan sole ad annegar la vita
minutissime gocciole d'istanti?

Voi talpe di ragion delusi amanti,
a ravvedervi in picciole urne invita
meccanico cristal; e in sé vi addita,
quasi stille del tempo i giorni erranti.

Quanto è, quanto sarà, s'esprime in acque,
cifra di fughe; e in fluido feretro,
naufraga seppellito il fu che piacque.

Se no 'l credi, o mortal, volgiti a dietro;
e mira l'esser tuo, che al pianto nacque,
struggersi a stille in agonie di vetro.
(Lubrano (1970), pag. 417.)

352

Chi m'intima la morte a suon di squille?
E chi 'l tempo misura al viver mio?
Dovria bastar che 'l luminoso Dio
terminasse il mio dì con sue faville.

Dovria bastar che l'oriuol da ville
tripartisse il mio dì col suon natio;

L'intento pragmatico associato ai sonetti sopracitati non è tuttavia di lode al soggetto scelto, anche se la struttura rispecchia quella di un encomio, mediante la citazione delle peculiarità dell'oggetto, e, quindi, l'utilizzo dei *loci* classici all'interno dell'argomentazione. Lo scopo pragmatico è da ricercarsi nella denuncia dell'inesorabile scorrere del tempo che si mostra agli occhi del poeta attraverso lo strumento dell'orologio³⁵³. In definitiva, l'orologio e la sua lode sono il punto di partenza per un'argomentazione superiore, che, come abbiamo visto, tende a giocare con le tematiche tradizionali.

1.2. La verdea.

Il processo di concretizzazione delle tematiche metaforiche si rinviene anche nella lode alla *Verdea di Fiorenza* di Materdona che è, inoltre, particolarmente interessante per la sua novità assoluta all'interno del discorso poetico.³⁵⁴ Se, da una parte, è vero che il vino ha sempre occupato un posto importante nella

pur nuovi ordigni apparecchiar vegg'io
di mia vita a turbar l'ore tranquille.

Se le misure tue son pur sì corte,
tempo, a che giova il mio mortal soggiorno,
ov'ho sempre a temer l'ultima sorte?

Che si mora una volta. Egli è men forte
una volta morir che 'n un sol giorno
sentir dodici volte «ecco la morte».
(Gaudiosi (1970), pag. 458.)

³⁵³ Nell'introduzione alla sua antologia sull'orologio barocco Bonito sottolinea come: “teatro del tempo, l'orologio, oggetto fisico e metafisico batte il ritmo tragico e ripetitivo d'una musica che rigida estingue la vita. La scansione ineluttabile dell'agonia dell'essere, del farsi tempo della morte, trova, nello spazio microcosmico della macchina temporale, uno dei luoghi prediletti dall'immaginario barocco per dipingere, nella sublime reversibilità di cielo e inferno, la voce fredda degli oroscopi del nulla.” Bonito (1996), pp. 10-11.

³⁵⁴ La verdea è citata ancora in ambito barocco da Leporeo ((1993) n° 43 e 92) come esempio di vino eccezionale. Anche Fontanella si occupa della lode del vino nelle *Odi* restando purtuttavia vago e lodando la bevanda in quanto tale, ma non uno specifico tipo di vitigno.

tradizione lirica, dall'altra, è importante sottolineare, che non si hanno notizie di lodi o di poesie dedicate ad uno specifico vitigno come nel nostro caso, poiché, tradizionalmente, il vino e la divinità a lui collegata, sono encomiate per gli effetti di inebriamento e di gioia che procurano.

Nel sonetto in questione, invece, Bacco è completamente assente e l'effetto topico legato dell'inebriamento dei sensi è citato di sfuggita al v. 11, perché quello che Materdona vuole lodare è il vitigno concreto, specifico, particolare e non il vino in generale e tanto meno un'entità astratta quale una divinità.

Loda la verdea di Fiorenza.

Ai labri miei, quando più gela il verno,
l'alma città, cui danno il nome i fiori,
offre un sacro licor che tra i licori
serba vanto superbo e pregio eterno.

Nei suoi color le liquid'ambre scerno,
cedono agli odor suoi gli arabi odori,
sembran tasso ed assenzio ai suoi sapori
chiarello, albano, asprin, greco o falerno.

Ben questa esser dovea l'ambrosia eletta
Che 'l cor di Giove e degli dèi pascea,
poi ch'ella tanto inebriando alletta;
o questa del piacer la «vera idea»
d'Arno o la «vera dea», che poi fu detta
di «ver'idea», di «vera dea», «verdea».³⁵⁵

L'argomentazione ruota intorno alle caratteristiche peculiari della verdea, strutturate sulla falsa riga dell'encomio di persone, per cui si citano il luogo

³⁵⁵ Materdona (1970), pag. 314. Si noti che la lode dei profumi e dei colori di un albero, non è nuova, ma ricalca la petrarchesca lode del lauro ("Quel che d'odore et di color vincea / l'odorifero et lucido oriente, / frutti fiori herbe et frondi (onde 'l ponente / d'ogni rara excellentia il pregio avea), / dolce mio lauro" Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCCXXXVII), i cui intenti sono palesemente diversi da quelli di Materdona.

d'origine – “l'alma città, cui danno nome i fiori” ovvero Firenze – la descrizione del colore e dell'odore attraverso il paragone con gli altri vini e il *locus a re* costituito dal calore benefico che la verdea infonde alle labbra gelate dell'Io.

Essendo semplicemente un elenco delle peculiarità del vino, l'argomentazione non è arguta, sino all'ultimo verso in cui si rinviene l'*interpretatio nominis* – o la metafora d'equivoco in termini tesauriani –; la verdea risulta infatti essere la “vera idea” del piacere presso gli dèi e la “vera dea” della terra d'Arno. Dall'unione delle due peculiarità nasce il nome “verdea” che, morfologicamente parlando, deriva da un'elisione vocalica dei termini di partenza – nel caso del sintagma nominale “vera dea” della vocale aggettivale e in “ver'idea” della vocale aggettivale e della prima vocale radicale.

Il sonetto di Materdona evidenzia come la metafora d'equivoco sia usata nel Barocco, per costruire argomentazioni basate sul mero gioco linguistico e non più sulla mimesi con la realtà da lodare. Il processo che vede lo slittamento della lirica encomiastica da mimetica a retorica, diviene qui ancora più evidente, perché, mediante l'utilizzo della retorica, si attribuiscono al soggetto qualità a lui completamente estranee, ma ritenute lodevoli nell'*opinio communis*: tramite un gioco puramente fonico Materdona attribuisce al vitigno l'essenza di “dea” e di “idea” che un vitigno non possiede.

1.3. Lode di *adoxo* nella lirica spirituale.

Anche l'encomio rivolto alla lode del Signore non è esente dall'influenza della poetica del nuovo e del meraviglioso che, in ambito barocco, ha investito ogni tipo di discorso letterario. Il nuovo all'interno del discorso encomiastico si rinviene nella scelta del soggetto atto a mostrare la grandezza del Signore.

Quello della lirica sacra nel Seicento è un discorso a parte perché, in conseguenza al Concilio di Trento l'educazione dei fedeli acquista un peso maggiore e si intensifica la pratica omiletica così come la stesura di trattati di oratoria sacra, repertori di materiale predicabile, raccolte di prediche e panegirici. Tra letteratura e predica si attua uno scambio vivacissimo come mostrano ad esempio le *Dicerie Sacre* di Marino e il fatto che gli intellettuali come Tesauro, Frugoni, Mascardi, Botero furono sia predicatori che trattatisti³⁵⁶. Tutti i trattatisti barocchi facevano parte dell'ordine gesuita la cui preparazione era orientata, *in primis*, verso l'*eloquentia perfecta*, cioè la perfetta facoltà di convincere. Il punto nodale della loro retorica è costituito dalle emozioni che una predica suscita nel pubblico, quindi la 'metafora barocca' è utilizzata non solo come risultato della poetica del nuovo e del meraviglioso, ma anche come mezzo per tenere alta la concentrazione dell'ascoltatore.³⁵⁷ Cambiando il tipo di ascoltatore cambia anche il tipo di metafora da utilizzare all'interno della predica, perché adesso il sermone deve convincere il pubblico della grandezza del Signore. Oltre a quest'aspetto la lirica sacra non è esente dalla volontà del poeta di mettere in mostra il proprio ingegno. In altre parole, la lode dell'operato del Signore è attuata per mostrare al lettore la grandezza del Creatore e l'abilità dell'oratore, la cui intelligenza e il cui ingegno diventano a loro volta segni tangibili della grandezza del Signore.

Paradigmatica è la raccolta di Lubrano, *Scintille poetiche* che prende le mosse dalle *Moralità tratte dalla considerazione del verme setaiuolo*, in cui, come si evince dal titolo, il soggetto di una lirica paragonabile all'*exemplum* è il verme³⁵⁸.

³⁵⁶ Cfr. Ardissino (2001).

³⁵⁷ Cfr. Castelli (1954).

³⁵⁸ Dopo il proemio in cui Lubrano mette in evidenza che la sua 'musa ispiratrice' è la "saggia moralità" (v. 7), si passa alla spiegazione della scelta del soggetto fino al sonetto n° 5, per poi prendere in esame le dieci leggi delle tavole di Mosè esemplificandole sempre con l'operato del verme. Il baco da seta incorpora le norme del nuovo e del meraviglioso: egli è infatti un animale esotico (conosciuto in Italia

Voler trarre insegnamenti morali attraverso l'analisi e l'esempio della vita di un verme – vale a dire di una *res* bassa in termini di scelta soggettuale – sembra andare contro le regole del *decorum* che prevedono la concordanza tra *genus e res*. Questa discrepanza risulta tuttavia spiegabile mediante l'autonomia della retorica mondana e sacra già a partire dal 1309, data in cui comincia la diatriba su quale stile sia consono alle composizioni che vogliono annunciare la verità. Per Albertino Mussato lo stile della *Bibbia*, nonostante sia inaccettabilmente basso per la retorica pagana e quindi impensabile come possibile modello compositivo, può essere ciononostante utilizzato come modello perché la *Bibbia* è una poesia primordiale e detentrica di verità³⁵⁹. S. Agostino nel libro XXXII del *De doctrina christiana* asserisce che lo stile da usare in una predica non deve essere determinato dal soggetto scelto, ma piuttosto dall'effetto che il predicatore vuole ottenere sul pubblico. Considerando inoltre il fatto che il soggetto dell'orazione sacra è sempre elevato perché è Dio, e che lo scopo pragmatico accanto alla lode del Signore è sempre la salvezza dell'anima, la differenziazione degli stili nel discorso sacro non ha senso. In altre parole, i concetti di *docere, delectare e flectere* hanno senso solo nell'ambito mondano dell'orazione in cui ha anche senso distinguere le cause secondo la gravità dell'atto commesso, il genere secondo il tema, lo stile secondo l'emozione da suscitare.³⁶⁰

da lungo tempo ma non a tutti i livelli della società), nuovo e meraviglioso a causa della sua metamorfosi e della seta che se ne ricava.

Il verme setaiolo è già il protagonista anche di due sonetti di Piero di Pers pubblicati nel 1666; poiché le *Scintille poetiche* sono state pubblicate nel 1674 un "plagio" da parte di Lubrano è pensabile, o comunque è palese che la scelta del soggetto da parte del gesuita non è originale. L'originalità del lavoro di Lubrano rimane tuttavia nell'utilizzo sistematico e omogeneo del soggetto con lo scopo di portare a termine un insegnamento etico e morale che si protrae per un'intera sezione di poesie. Nel caso dei suoi sonetti di Piero di Pers siamo di fronte ad un avvenimento sporadico, anche se non manca una nota moraleggiante: l'argomentazione del primo (n° 184) paragona la vita del verme alla vita dell'uomo, con la constatazione che "l'uman corso è corto" (v. 9) e con la *pointe* finale "oggi vivo mi veste un verme morto, / diman morto mi rode un verme vivo." (vv. 13-14). Il n° 191 descrive l'attività e la vita del verme per giungere alla domanda conclusiva "Or perché tanto insuperbisce in vano / ambizioso il cor se poi sol nasce / dal sepolcro d'un verme il fasto umano?" (vv. 12-14). Cfr. di Pers (1970), n° 184 e n° 191.

³⁵⁹ Cfr. Lindhardt (1979), pp. 97-134.

³⁶⁰ Cfr. S. Agostino (1930), Bd XXVII, pag. 38.

Per S. Agostino risulta inevitabile parlare del Signore senza fare uso di parole quotidiane, così come è impossibile evitare il contrario parlando di una *res* bassa – come ad esempio la croce di Cristo – senza usare parole elevate che enfaticino l’oggetto.³⁶¹ Inoltre, la gerarchia delle creature non ha più senso perché qualsiasi elemento è parte costituente della creazione attuata da Dio e, in quanto tale, è ugualmente degna di essere citata. La magnificenza del Signore può essere mostrata anche attraverso la lode della pulce e della zanzara, che di per sé sono animali piccoli ma stupendi all’interno della creazione³⁶².

I retori rinascimentali, quali Panigarola o Fiamma, riprendendo le teorie agostiniane, sottolineano l’importanza di mescolare *res* e *verba* all’interno dell’orazione sacra, perché essi partono dal presupposto che ogni stile è inadeguato quando si vuol parlare di Dio la cui essenza può essere resa solo attraverso negazioni, antitesi e paradossi.³⁶³ Nel suo *Cannocchiale aristotelico* Tesauro si augura uno stile medio poiché il pubblico dell’orazione sacra sarà composto di “popolari” ovvero un pubblico “mescolato d’ingegni né totalmente eruditi, né totalmente plebei”³⁶⁴ a cui devono essere rivolte orazioni miste di “facile col difficile, che in un popolo mescolato di dotti, e idioti, né i dotti sentan nausea per troppo intendere, né gl’idioti sentan noia per non intendere: e questa mistura è la vera persuasion popolare”³⁶⁵.

Lubrano si fa portavoce della variazione stilistica sin qui vista, poiché mescola costrutti propri dell’*ornatus difficile* a termini tecnici appartenenti alla

³⁶¹ Questa posizione è ripresa da quasi tutti i retori religiosi; Panigarola, uno dei più importanti in ambito rinascimentale, sottolinea l’importanza di livellare la gerarchia delle *res* nel suo *Predicatore* del 1594, poiché anche il “sangue della conchiglia” era cosa piccolissima, ma veniva tuttavia utilizzato per “tingere le porpore de’ Regni”. Panigarola (1609), pag. 20.

³⁶² Cfr. S. Agostino (1930), Bd XXVII, pag. 50.

³⁶³ Cfr. Föcking (1993).

³⁶⁴ Tesauro (2000), pag. 671.

³⁶⁵ Tesauro (2000), pag. 501.

sfera zoologica. Inoltre mescola *res* e *genus* giustificando duplicemente la sua scelta; da una parte tramite il precetto agostiniano che abbatte le gerarchie all'interno del creato e prevede l'uguaglianza di tutte le creature, e, dall'altra, l'influenza del gusto barocco per il nuovo³⁶⁶ per la meraviglia e il nuovo ruolo della metafora. Il verme grazie alla sua metamorfosi all'interno della crisalide in cui muore per rinascere farfalla diviene egli stesso una metafora, un gioco di opposizioni tra la vita e la morte, tra l'essere e il divenire, dunque l'animale che per eccellenza mostra la lodabilità e la grandezza del Signore. A causa del ritorno alla scolastica a cui si accompagna la negazione di ogni forma di pensiero immanentistico e l'importanza della dimostrazione "per evidenza", si sente molto forte anche in letteratura il bisogno ad assumere delle prove concrete come testimonianza tangibile dell'esistenza di Dio.³⁶⁷ Inoltre, il verme è un animale teologicamente sanzionato perché si ritrova già in Samuel 23,8 come immagine per il Cristo sofferente, per cui anche se egli è retoricamente inadeguato all'interno della lirica mondana può essere tuttavia scelto per una lezione di etica cristiana.

Analogamente agli autori barocchi che nell'ambito dell'encomio di persone si sono staccati dal discorso petrarchesco, Lubrano si distacca dal filone rinascimentale che concepisce la lode del Signore e delle sue creature come variazione degli elementi dei *Rerum vulgaria fragmenta*.³⁶⁸ Lubrano cerca di fondare un discorso nuovo, la cui metaforica e la cui allegoria derivano essenzialmente dall'ambito biblico, per cui la lode della Vergine Maria non è una

³⁶⁶ La necessità del „nuovo“ per un oratore è sottolineata anche ne *Il Cielo Domenicano, col primo Mobile della Predicazione, con più Pianeti di Santità* (1691) in cui Lubrano afferma che: “la Novità serve di ricetta a’ convalescenti del tedio, di monopolio a’ Rabbini del lucro, di architetta alle machine de’ decaduti, di padrina all’audacia de’ valorosi, di Sibilla alle giunte de’ novatori, di primavera alle vernate de’ guai, di stella propizia alle notti degl’infortunii”. Lubrano (1691), pag. 177.

³⁶⁷ Cfr. Jori (1998), pp. 45-53.

³⁶⁸ All'interno della lirica sacra del Rinascimento si assiste a tre possibili metodi di ricezione del petrarchismo; un rifacimento delle liriche del Petrarca attuato in particolare da Girolamo Malipiero, un metodo anti-petrarchista a cui si ispira in particolare Vittoria Colonna, e il tentativo di Gabriel Fiamma di ri-sacralizzare i passi che Petrarca ha preso dalla Bibbia inserendoli nel contesto dell'amore profano. All'interno della lirica encomiastica si assiste ad un passaggio dalla figura di Laura a quella della Vergine Maria e di una lode del Signore come benefattore. Cfr. Föcking (1991, 1994).

trasformazione della lode di Laura come accadeva in Fiamma³⁶⁹. Lubrano attua un tipo di encomiastica completamente scisso dalla tradizione e dal vocabolario petrarchista come si evince analizzando, ad esempio, il sonetto n° 5:

METAMORFOSI DI NATURA

Quai di Natura inusitati incanti
Fan d'un Verme villan Tessalo Mago?
Che a lente linee circolando vago,
tesse col labbro orientali ammantati.

I serici tesor' sono i suoi vanti,
onde di Frigia insuperbisce l'ago.
Vive in sé chiuso, e del morir presago
Spezza la tomba, e vola infra i volanti.

Metamorfosi bella! Io godo, e miro;
né più del fango uman i vili natali
con palpebre d'orror piango e sospiro.

Non vi temo o degli Astri ire fatali.
Ecco brilla ne l'Or, chi nacque un Iro;
chi serpeggiò bambin, morendo ha l'ali.³⁷⁰

Le caratteristiche del verme sono elencate attraverso opposizioni che rivelano la doppia natura dell'animale: il sonetto si apre con un'opposizione al limite del paragone tra il verme e Tessalo mago resa possibile dall'allitterazione "di natura inusitati incanti" che, dal punto di vista encomiastico, sottolinea la grandezza del soggetto, e, dal punto di vista della lirica sacra, la grandezza del Signore. Al v. 7 continua l'opposizione che mette a confronto la vite e la morte e, spazialmente, la tomba e le altezze raggiunte dai volatili di cui il verme fa parte dopo la metamorfosi avvenuta nel bozzolo, vale a dire dalla tomba dalla quale rinasce. Il verme, che contiene in sé tutti i termini dell'opposizione, ha il doppio compito di mostrare la grandezza del Signore che lo ha creato e di farsi

³⁶⁹ Per un'analisi delle innovazioni del sistema petrarchesco apportate dal Fiamma si veda Föcking (1993), pp. 69-96.

³⁷⁰ Lubrano (1982), n° 5.

portavoce del messaggio cristiano di redenzione possibile per ogni uomo (v. 10-11 e v. 14). In definitiva questo sonetto è la rivisitazione della parabola degli ultimi che saranno i primi.

Un altro esempio è dato dal sonetto n° 12 che condanna il peccato capitale dell'avarizia:

*SIMBOLO DEGLI AVARI, CHE MULTIPLICANO L'USURE PER IMPINGUARE
IL FISCO DELLE DISGRAZIE.*

Quanto d'affanni e di sudori impiega
Verme, che là su le Trinacrie rive,
senza istanti di posa, e senza tregua,
si svena esangue, e stempera in salive!

Si divincola, e storce; intriga, e piega,
dentro un aurato globo ombre furtive.
Or le fila assottiglia, or l'adegua:
per pompeggiar sepolto, appena vive.

Ma le ricchezze sue lacere e sparte,
oltre l'Alpi d'Italia, ed oltre i Mari,
Economia del lusso invola l'Arte.

Queste sventure il ciel serba a gli Avari.
Chiudono, vivi, l'oro in arche, e carte,
per aprir, morti, al Fisco i chiusi Erarii.³⁷¹

Il sonetto gioca sul paragone tra il verme che chiude i propri tesori nella crisalide e gli avari che accumulano i propri averi all'interno delle casseforti. Per entrambe le categorie il lavoro fatto non porta alcun giovamento perché la crisalide servirà alle lavorazioni artistiche degli abili tessitori e il tesoro degli avari sarà confiscato dallo Stato. L'accostamento "meraviglioso" dei termini di paragone non solo suscita ammirazione nei confronti dell'ingegno del poeta, ma si fa anche portavoce dell'insegnamento cristiano.

³⁷¹ Lubrano (1982), n° 12.

2. Novità metaforica.

Quanto abbiamo visto nel caso dell'orologio riguardo alla novità tematica, si riscontra anche nell'ambito argomentativo, per ciò che concerne il gioco con il materiale metaforico tradizionale. Questo fenomeno si rinviene, in particolare, nelle liriche dedicate all'encomio di gioielli³⁷², le cui qualità sono lodate in quanto tali, e non più utilizzate come *tertium comparationis* all'interno di una metafora.

Osservando, per esempio, il caso del diamante, si nota la sua presenza all'interno del discorso lirico a partire dalla scuola siciliana; Giacomo da Lentini³⁷³ utilizza la durezza della pietra per paragonarla al cuore della donna insensibile ai lamenti dell'io³⁷⁴. Dal '400 in poi, la durezza della pietra equivale a quella del cuore dell'io ormai rassegnato ai colpi d'Amore³⁷⁵, oppure essa è paragonata alla tenacia con cui l'amante amerà la donna³⁷⁶. La brillantezza è utilizzata nel paragone con la bellezza dell'amata.³⁷⁷ Inoltre, Petrarca e Bonciani³⁷⁸ citano il diamante come ornamento al collo della donna in cui Amore ha scolpito i dolori dell'io; per Tasso esso è – oltre agli utilizzi sin qui visti – un gioiello che adorna la catena con cui Amore ha legato Giovan Battista Manso e Costanza Belprato³⁷⁹. Inoltre, la durezza del diamante è attribuita al

³⁷² Ai gioielli sono dedicati ad esempio i sonetti di Marino (1988), n° 9, n° 36, n° 40, di Errico (1970), X, di Fontanella (1970), VI, VII, VIII,.

³⁷³ Cfr. Giacomo da Lentini, *Si alta amaza à presa lo me' core*.

³⁷⁴ Tale paragone continua anche nella tradizione – spesso sotto forma di aggettivo – con Petrarca (1996), *Rerum Vulgarium Fragmenta*, XXX, LI, CVIII, CXXIV, CCXXI, Boccaccio (1992), n° 13, in Della Casa (1978), XL, in de' Conti (1978), CXIV, in Mantegna (2001), XIII, il Tebaldeo (1992) n° 465, n° 687, con Borra (1994), XVII, con Sannazzaro (1709) XLI e con Tasso (1963), *Rime amorose estravaganti*, n° 213, n° 226, n° 900.

³⁷⁵ Cfr. Serafino Aquilano (1984) n° 103, Cino da Pistoia (1969) n° 145 in cui la parola diamante appare in rima con d'amante, Lorenzo de' Medici (1992), LXXII, CII, CXXI.

³⁷⁶ Cfr. Niccolò da Correggio (1969) n° 404, Bernardo Tasso (1995), n° 42, n° 65.

³⁷⁷ Cfr. Giacomo da Lentini, *Diamante né smiraldo né zafiro*,

³⁷⁸ Cfr. Petrarca (1996), *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CLV, Antonio Bonciani (2001), *Poesie*, I.

³⁷⁹ In un bel prato, tra' bei fiori e l'erba,
catena di topazio e di diamante
vi strinse a donna di valor costante,

cuore dell'Io prima di conoscere gli effetti d'Amore³⁸⁰.

Tutti gli utilizzi fin qui citati sono ripresi e riassunti nel sonetto di Fontanella, come caratteristiche grazie alle quali il diamante è encomiabile:

Al diamante

Pietra che luminosa ardi tremante,
gemma d'impenetrabile rigore,
ben sei tu fra le gemme occhio maggiore,
ben di candida stella hai tu sembante.

Dal tuo splendor, dal tuo valor costante
Costanza impari innamorato core,
che memoria esser puoi di saldo amore,
poich'el titolo tuo porti d'amante.

Da te lampi celesti in terra elice
chi t'imprigiona in or, chi lieto suole
di te le dita imprigionar felice.

Quando natura a noi produr ti vuole,

ch'Amor la tese a la stagione acerba.

Or corona immortal v'infiora e serba
di fida sposa e di pudico amante,
a cui rado fra noi pari o sembante
fece coppia gentil lieta o superba.

Son i fior le virtù, che state o verno
non fan meno belle per ardore, o gelo;
aura di vostra fama, il dolce odore.

Prima gli colse, e poi gli avvinse Amore,
e disse: «Qui son fiori: alfine in cielo
fien chiare stelle di splendore eterno.»

(Tasso (1963), *Rime d'occasione o d'encomio*, n° 1552)

Questo sonetto è stato citato a dimostrazione – ancora una volta – di come Tasso sia un autore di transizione tra il Rinascimento e il Barocco. In questo sonetto, infatti, si rinviene un gioco linguistico tra il cognome della donna Belprato e il *locus amoenus* nel quale è ambientato il sonetto, cioè in un “bel prato” (v. 1). Inoltre il “valor costante” (v. 2) della donna gioca col suo nome “Costanza”. Il gioco con i nomi propri che sfocerà nell'*interpretatio nominis* barocca è già presente in Tasso, anche se in forma meno marcata rispetto all'utilizzo che ne faranno gli autori barocchi.

³⁸⁰ Cfr. Tasso (1963), *Rime amorose stravaganti*, n° 213.

altro non fa su la Rifea pendice
ch'in una gemma epilogare il sole.³⁸¹

La prima quartina è occupata dagli attributi peculiari del diamante in analogia al *locus a persona*, per cui del diamante si elogia la luminosità e la durezza. Dagli attributi tangibili si passa nella seconda quartina agli attributi “retorici” creati mediante la ‘costanza’ attribuita, da una parte, al valore del diamante, e, dall’altra, alla fedeltà che due amanti si promettono scambiandosi tale oggetto. Tale atto è ripreso negli ultimi due versi della seconda quartina in cui Fontanella gioca con il termine ‘diamante’, elidendone la vocale ‘i’ e trasformando il nome della gemma nel genitivo ‘d’amante’. Tale modificazione del nome giustifica l’utilizzo del diamante – e non di un’altra gemma – come testimone della fedeltà d’amore³⁸². Il sonetto si conclude con una terzina dedicata ai natali della gemma – analogamente alle lodi di persona – che lo vuole figlia del sole.

L’argutezza del sonetto è tutta incentrata nell’*interpretatio nominis* che giustifica la funzione del diamante come sigillo per l’amore eterno,

³⁸¹ Fontanella (1970), pag. 348.

³⁸² La ripresa del diamante che reca il nome d’amante si rinviene anche nel sonetto di Muscettola (1970) *Ad un diamante donato da bella donna*, all’interno del quale il poeta riprende anche la metafora delle catene: “Dal tuo vago splendor riceve scorno / qual lume illustra più l’etra stellante; / e all’opre, non men ch’al nome amante, / il foco hai ‘n seno e le catene intorno” (vv. 5-8). Anche in questo sonetto sono lodate *in primis* le qualità peculiari del diamante, tuttavia non all’interno del discorso encomiastico bensì di quello amoroso. Muscettola è considerato un poeta di transizione che mescola e racchiude in sé tratti barocchi e pre-arcadi; come nota L. Montella nella sua introduzione, i tratti barocchi si rinvengono “in quel processo di capovolgimento della funzione poetica di celebrare le grandi figure e le azioni esemplari [attraverso] il nome del personaggio a cui [il sonetto] è dedicato” (Muscettola (1998), pag. 34.), mentre i tratti petrarchisti sono racchiusi piuttosto nella concezione dell’amore e nel vocabolario. A mio avviso i tratti barocchi si rinvengono anche nella struttura ‘tematica’ del *Canzoniere*, che si apre con un blocco dedicato al tema dell’amore, prosegue con il tema encomiastico e si conclude con una sezione “sacra”, ricordando da vicino la struttura della *Lira*. All’interno della sezione amorosa, però, è rinvenibile l’influsso petrarchesco, essendo essa strutturata cronologicamente dal momento dell’innamoramento alla morte dell’amata. Il blocco encomiastico presenta elementi rinascimentali, quali la scelta del soggetto prelevato dal gruppo di persone ritenute lodevoli dalla comunità con la relativa descrizione delle virtù, ed elementi barocchi quali la ripresa della metaforica usata dal Marino (si vedano ad esempio le corrispondenze tra *Al signor Fra’ Carlo de’ Conti della Lengueglia* di Muscettola e il sonetto 6 delle *Rime marittime* di Marino) oppure nella lode di qualità “nuove” rispetto al paradigma rinascimentale.

giustificandone l'utilizzo tradizionale sin qui avuto.³⁸³ L'argomentazione e l'enumerazione degli attributi del diamante mostrano come accanto alla lode retorica, basata sull'ingegnosità del poeta nel ritrovare e “inventare” argomentazioni plausibili e convincenti, coesista una lode dell'immanenza dell'oggetto. Le caratteristiche del soggetto, nonostante siano tangibili, non sono mai esenti dal gioco con il materiale tradizionale, per cui sembra che l'oggetto sia scelto più per le sue potenzialità di gioco con la tradizione che per le sue caratteristiche lodevoli; più un oggetto è radicato all'interno della tradizione, più sarà utilizzato come soggetto per gli encomi barocchi. Che lo scopo pragmatico di questo tipo di lode sia la mera messa in mostra dell'abilità retorica dell'autore, è fuori dubbio.

Per le motivazioni addotte, non stupisce che anche la perla e il corallo siano presenti nel panorama encomiastico barocco: tradizionalmente, la prima gemma è usata nella metaforica legata alla bellezza della donna, e, in particolare, il suo candore è paragonato a quello del volto dell'amata, alle sue mani³⁸⁴ o ai suoi denti³⁸⁵. Inoltre, la perla, per la sua rarità, è spesso usata come epiteto per la donna stessa³⁸⁶.

Nel paradigmatico encomio di Fontanella la perla è spogliata della sua valenza metaforica e lodata per le sue qualità tangibili. Come nel caso del diamante la scelta di tale oggetto è giustificata all'interno dell'argomentazione che tende a dimostrare come il *sujet* sia di bellezza straordinaria e, quindi, degno di essere trattato all'interno del discorso encomiastico.

³⁸³ Cfr. Bartali (2008).

³⁸⁴ Cfr. Petrarca (1996), CXCIX.

³⁸⁵ Cfr. Petrarca (1996), XXV, XXXVI, LXIX, CXIX, CXXVIII, CLXVII, CCVII, CCXXXIV, CCXCII, Bandello (1989), LXIII, LXVII, T. Tasso (1963), n° 770, n° 1435, n° 1450, per citarne alcuni

³⁸⁶ Cfr. Petrarca (1996), CCCXXV, Mantelli di Conobio (1985), n° 117, n° 121, n° 126, n° 128, n° 134, Biffoli (1973), XXV, XXVIII, Bandello (1989), LV, Di Meglio (1977) XVI, XXI, Tansillo (1996) XCIV, B. Tasso (1995), n° 45, per citarne alcuni.

Alla perla

Vaga figlia del ciel, ch'eletta e fina
sei di conca eritrea parto lucente,
ricchezza del bellissimo oriente,
nata e concetta in mar d'umida brina;

tu allumi di candor l'onda marina,
uscendo incontra al sol bianca e ridente,
il cui valor, la cui beltà nascente,
ogni ninfa, ogni dea pregia ed inchina.

Tu pullulando fuor d'alma natura,
non prendi qualità di salso gelo,
non tingi il tuo splendor di macchia impura;

ma qual vergine bella in bianco velo
lasci a l'onda l'amaro, e pura pura
fai de la tua beltà giudice il cielo.³⁸⁷

Il sonetto si apre con la menzione del luogo di nascita della perla (“figlia del ciel” v. 1, “concetta in mar” v. 4, “di conca eritrea parto lucente” v. 2), che evidenzia la sua rarità e preziosità. In questa quartina si rinviene anche un paradosso che vede la perla nascere in mare nonostante sia figlia del cielo,³⁸⁸ a sottolineare ancora una volta la rarità e il pregio della pietra. L'argomentazione continua con l'elenco delle funzioni della pietra che illumina il mare e adorna la bellezza delle ninfe e delle dee quando esce incontro al sole “ridente” (v. 5). Quest'aggettivo ha una doppia funzione: da una parte rimanda semanticamente alla piacevolezza e all'amenità della pietra, dall'altra gioca con il fatto che, tradizionalmente, la perla è usata nella metaforica legata ai denti dell'amata. La prima terzina continua a sottolineare la bellezza della perla che, uscendo all'acqua, non diventa normalissimo sale e non si macchia, ma esce dalle onde

³⁸⁷ Fontanella (1962), pag. 348.

³⁸⁸ Che la perla sia “figlia del ciel” (v. 1) trova la sua giustificazione o nella filosofia araba che vedeva nella perla una goccia di rugiada caduta dal cielo, oppure potrebbe essere un riamando alla lezione del Vangelo secondo Matteo, in cui il Regno dei Cieli è un mercante di perle pronto a vendere tutti i suoi averi pur di acquistare una perla particolarmente pregiata. Inoltre tale asserzione potrebbe avere le sue radici nella virtù apotropaica della perla che permette di conoscere la natura del Tutto e di mettere in contatto l'uomo con il Trascendente. Cfr. R. Rößler (1907).

come una vergine. In questo caso il gioco è con il materiale iconografico cristiano in cui la perla è tradizionalmente il simbolo della verginità. Il sonetto si conclude con il lemma cielo che chiude il circuito iniziato nel primo verso facendo del cielo l'istanza che partorisce e giudica la bellezza della perla.

Questo sonetto è stato scelto per mostrare la tendenza barocca a prendere soggetti conosciuti grazie alla loro presenza nella metaforica tradizionale, per renderli unici protagonisti dell'encomio mediante un'argomentazione, che elenca e concretizza gli elementi che nella tradizione erano utilizzati come *tertium comparationis* in una metafora o in un paragone. In concreto: la perla non è più l'epiteto della donna o l'attributo per caratterizzare le sue qualità ma, ad essere lodata, è la perla concreta, il gioiello che adorna le donne, l'oggetto bianco e perfetto che diviene l'unico protagonista della lode. Il perché della scelta di tale *sujet* è riconducibile nuovamente alla volontà dei poeti di mostrare il proprio ingegno scegliendo un soggetto noto, variandone il contesto tradizionale e concretizzandone le valenze metaforiche ad esso legate.³⁸⁹

3. Rapporto tra l'encomio barocco e il discorso burlesco rinascimentale.

Con la lode di animali – che è talmente frequente nella prima metà del Seicento da superare numericamente, in alcuni autori, l'encomio dedicato a persone – si amplia il paesaggio dei soggetti nuovi, mediante i quali l'autore barocco riesce a mescolare il genere e lo stile elevato con un soggetto basso. Tale mescolamento, già analizzato nei paragrafi precedenti, acquista adesso un valore nuovo, perché, per la lode di animali, gli autori barocchi riprendono e variano il

³⁸⁹ Questo processo è già stato ampiamente studiato all'interno del discorso amoroso e il fatto che si ritrovi anche all'interno del discorso encomiastico lo rende un elemento caratteristico di tutta la poiesi barocca. Per il discorso amoroso si vedano Besomi (1969), Guardiani (1994), Pieri (1995), Raimondi (1999).

sostrato già esistente nel discorso burlesco. Si pone, pertanto, la domanda inerente al rapporto tra l'encomio serio barocco e la lirica burlesca rinascimentale.

L'encomio barocco di animali – abbiamo visto – è usato da Lubrano per aggiungere al *delectare* anche il momento del *docere*, nell'ambito della lirica sacra. Che a questo tipo di lode possa essere associato uno scopo serio è fuori dubbio, ma resta da chiarire, se anche all'encomio di animali ritenuti *adoxali* dall'*opinio comunis* e non facenti parte del discorso sacro, si possa attribuire un fine serio. In altre parole, l'encomio di animali che tradizionalmente fanno parte del discorso burlesco è da considerarsi una lode seria atta a mettere in mostra i lati positivi del soggetto, oppure la discrepanza tra il soggetto e il tipo di vocabolario utilizzato è un tentativo di provocare un riso 'ammirato' nel lettore?

Un sonetto incentrato sulla lode di una sola caratteristica e sviluppato attraverso l'uso della metafora è il n° LXXII di Girolamo Preti, spesso citato all'interno dei manoscritti miscelanei secenteschi e nelle principali compilazioni antologiche sette e ottocentesche, a esemplificazione degli eccessi della retorica barocca. Questo sonetto non descrive i *loci* tipici dell'animale che intende lodare, ma inventa argomenti nuovi e concettosi che sostituiscono l'immanenza del lodato.

Figlio de l'aura, emulator de' venti,
Cursor veloce e volator senz'ale,
Di cui vola piú tardo alato strale,
Volan per l'aria i fulmini piú lenti;

Lo tuo corso a mirar corron le genti,
Ma per seguir tuo corso occhio non vale;
Non corre il cielo a le tue piante eguale,
Men veloce il pensier movon le menti.

Tuona il nitrito, e la ferrata zampa

Sparge de le faville i lampi intorno,
E pur selce non tocca, orma non stampa.

Te brama il Sol per lo suo carro adorno;
Ma, traendo del dì l'ardente lampa,
Brieve faresti col tuo corso il giorno.³⁹⁰

La dimensione “fantastica” e metaforica nella quale si muoverà tutto il sonetto si delinea già con l'epiteto incipitario del *locus a persona*; il cavallo è “figlio de l'aura, emulator de' venti” (v. 1). Con tale formulazione si introduce l'idea della velocità del cavallo, paragonabile a quella del vento. La velocità è ripresa con l'epiteto “cursor veloce” (v. 2) a cui si aggiunge il paradosso dell'essere un “volator senz'ale” (v. 2). Il verbo volare e l'immagine della freccia sono ripresi nel verso successivo, attraverso il parallelismo tra la lentezza del volo della freccia a paragone del cavallo, il quale risulta più veloce dei fulmini. Attraverso una ripetizione intrecciata di sostantivi appartenenti al campo semantico del volo, si rende la velocità dell'animale senza esprimere che si tratta di un cavallo. In altre parole, alla descrizione mimetica a cui ci avevano abituato i poeti rinascimentali si sostituisce una descrizione retorica, incentrata sulla menzione metaforica degli attributi tipici del cavallo.

Anche la seconda quartina descrive retoricamente il soggetto giocando con il campo semantico del “correre”. Questo è l'attributo peculiare di ogni cavallo, ma all'interno dell'argomentazione di Preti, tale azione è attribuita 'meravigliosamente' alla gente, che “corre” ad ammirare la velocità del cavallo. Il “corso” del cavallo non può essere però seguito ad occhio nudo e il cielo “non corre a le tue piante uguale” (v. 7). Dopo la citazione della velocità del cavallo nella prima quartina e dell'ammirazione che il popolo prova per il destriero, il lettore è portato, automaticamente, ad interpretare questo verso come un paragone tra la lentezza del cosmo e la velocità del cavallo. A ben guardare,

³⁹⁰ Preti (2006), n° LXXII.

però, Preti constata solamente che il cielo e il cavallo si muovono con una velocità diversa; è solo l'attitudine del lettore, che attribuisce il valore di qualità positiva a questo verso.

In altre parole, la menzione neutra di una caratteristica del soggetto diviene positiva grazie all'interpretazione del pubblico, che, conscio di trovarsi dinanzi ad un encomio, attribuisce un valore positivo alla qualità citata.

Nella prima terzina si aggiunge una dimensione mitologica al cavallo, a cui vengono attribuite le caratteristiche del tuono e del lampo, tipiche per Giove, che servono a sviluppare il paradosso dei ferri del cavallo, che spargono fulmini, toccando velocemente il selciato nonostante gli zoccoli non tocchino terra. Attraverso questo paradosso si sottolinea doppiamente la velocità del cavallo; la prima volta attraverso la constatazione, evidentemente fantasiosa, dei fulmini che si creano dall'attrito degli zoccoli con il selciato, dall'altra, mediante l'idea, altrettanto fantasiosa, della velocità del cavallo le cui zampe non toccano terra. Di nuovo, la descrizione mimetica delle caratteristiche del cavallo è sostituita da constatazioni fantasiose, che tuttavia non si scontrano con *l'opinio comunis*, perché, tradizionalmente, il pubblico è abituato alla velocità resa mediante i simboli del fulmine e del piede che non tocca terra.

Il sonetto si conclude con la tradizionale figura mitologica del carro solare trainato da cavalli alati, che serve a Preti per giocare di nuovo sulla velocità del cavallo; il sole vorrebbe il lodato tra i suoi cavalli, ma poiché egli è troppo veloce, i giorni sarebbero troppo corti se lui trainasse il carro.³⁹¹

³⁹¹ Le stesse figure e gli stessi concetti metaforici analizzati sin qui si ritrovano anche nel sonetto *Ad un cavallo morello del Signor Conte di Melgar* di Muscettola (1989), il quale utilizza la lode del cavallo per arrivare, tramite un paralogismo, alla lode del padrone. Anche in questo caso la lode del soggetto in sé non è sviluppata tramite i *loci* immanenti al cavallo, ma solo tramite paragoni metaforici con i cavalli che trainano il sole, allo scopo di creare un'argomentazione che verte a dimostrare la superiorità del padrone rispetto al Sole stesso. Il cavallo diviene una sorte di parte metonimica del padrone e la lode si traspone dall'uno sull'altro. Cfr. Muscettola (1989), *Ad un cavallo morello del Signor Conte di Melgar*.

Anche il caso contrario della lode dei soli attributi fattuali, sviluppati attraverso metafore sottolinea la discrepanza del soggetto lodato con il modo in cui viene encomiato.

Al Gallo

Animato oriuolo,
che de l'ore correnti
con vivi moti d'allegrezza ardenti,
distingui il corso et antivedi il volo;
e scotendo le penne entro il tuo nido,
l'alta squilla sonar fai del tuo grido.

Indovin di Natura,
che 'l corso de le stelle
conoscer sai senz'osservar mai quelle,
e nel silenzio de la notte oscura
vigilante custode il canto alzando,
dai, nemico de l'ozio, al sonno bando.

Precursor de la luce,
che mentre il canto desti,
la venuta del sol veloce appresti,
e qual famoso e trionfante duce,
di sprone armato e di cimiero adorno,
viva tromba sonando, incontri il giorno.

Re magnanimo e bello,
che di purpurea cresta,
sparsa in piccoli merli, orni la testa;
e qual pennuto semideo novello,
giostrando invitto in sul corsier de l'ali,
con rostro acuto il tuo nemico assali.

Fra' domestici alati,
baldanzoso guerriero,
ben hai dovuto e meritato impero,
che mentre avvampi ne' tuoi lumi irati,
e ne' tuoi gridi generoso tuoni,
il gran re de le fere in fuga poni.³⁹²

³⁹² Fontanella (1994), pag. 89.

L'ode si presenta come un encomio canonico, in cui sono rinvenibili i tre *loci* quintiliani. L'argomentazione e la ricerca delle metafore parte dalle peculiarità fattuali del gallo, per cui alla sua caratteristica di cantare al sorgere del sole e di fungere da 'sveglia' nell'economia di una fattoria, si associa la metafora "animato oriuolo" (v. 1); alla sua funzione magica di profeta nel Medioevo si associa l'epiteto "Indovin di Natura" (v. 7), alla sua caratteristica di svegliarsi all'alba l'epiteto "precursor della luce" (v. 13); alla sua funzione di animale che comanda gli altri pennuti si associa il "Re magnifico e bello" (v. 19); al suo essere guerriero il "baldanzoso guerriero" (v. 26).

Tradizionalmente il lemma "gallo" è usato per designare il popolo francese³⁹³ o una persona vivace e intraprendente con le donne come nel caso del capitolo di Grazzini in *Lode al gallo*³⁹⁴. Come in tutta la tradizione burlesca, anche in questo capitolo si rinviene un doppio gioco tra la lode delle peculiarità del gallo e il rimando al lato erotico e sessuale. Che in Fontanella non esista un doppio gioco come nel caso della lirica burlesca è fuori discussione; discutibile è invece la

³⁹³ Sull'associazione "gallo"- "popolo francese" sembrano giocare gli epiteti "re magnifico e bello" (v. 19) e "baldanzoso guerriero" (v. 26). L'analisi delle ispotopie presenti nel testo denota però che tali epiteti si riferiscono al gallo come animale e non come epiteto del popolo francese.

³⁹⁴ "Donne, chi ha galline, io ho un gallo / e vorrei colle vostre accompagnarlo. / Io me l'ho allevato da piccino, / che gl'era barbigliuto e marzaiuolo, / vago, gentil, vezzoso, agevolino; / or che gl'è grande salta e piglia il volo / e imbizzarrisce e non può più star solo / ed un peccato sarebbe a tarpallo. / Donne, chi ha galline... / Egli ha un occhio vigoroso in testa, / ed ha al primo veduto una gallina / che valle incontro ardito e falle festa, / con lei stariesi in fino alla mattina, / ma non fa danno mai, donne, in cucina, / per che non becca ov'è fante o vassallo. / Donne, chi ha galline... / Chi 'l toccasse con man, di nulla teme, / anzi è più vigoroso e più fa festa, / sol che per allegrezza quasi geme, / e quando becca tien ritta la cresta; / e ad ogn'ora della notte si desta, / e becca al buio e non si può sfamallo. / Donne, chi ha galline... / Se voi 'l vedessi, e' v'innamorerebbe: / prima ch'ei becchi, le galline alletta, / e senz'una di lor non beccherebbe, / e tanto che con lui becchin l'aspetta; / ma non gli piace già beccare in fretta: / Chi becca adagio suol molto gustallo. / Donne, chi ha galline... / Da piccin, donne, e' mi beccava la mano, / or vuol il beccatoio piccolo e stretto, / né più vuol beccar solo e in luogo strano, / e poco cura se gl'è intriso o netto; / molto gli piace beccar in sul letto, / chi nol crede di voi, possa provallo. / Donne, chi ha galline... / Delle galline vecchie egli è nemico, / e d'una sola non si fiderebbe, / ma gli è delle pollastre tanto amico, / che solo a più di quattro basterebbe, / con le più bianche assai più scherzerebbe / menandole con seco a festa e ballo. / Donne, chi ha galline... / Se voi 'l vedessi un po' 'l gru contraffare, / come gli sta ben ritto in sur un piede, / poi gonfia, e stende il collo ch'un gru pare; / la gallina stiamazza, s'ella 'l vede: / provar lo possa, donne, chi nol crede, / e non lo creda alcuno in questo ballo. / Donne, chi ha galline... / E per che da piccin gli posi amore / nol venderei, chi mi coprisse d'oro, / s'io lo perdessi, morrei di dolore, / ma io lo presto, e non ne vo' ristoro / ed a voi gentilmente mi rincuoro, / quando piacer vi sia un di prestallo. / Donne, chi ha galline, io ho un gallo, / e vorrei con le vostre accompagnarlo." Grazzini (1723), n° 38.

domanda se l'ode voglia essere un encomio di un soggetto nuovo, o, se voglia essere la parodia del discorso encomiastico tradizionale. Il dubbio sorge a causa del vocabolario altisonante e delle amplificazioni che si utilizzano per descrivere un animale la cui lode trova spazio, nella tradizione, solo all'interno del discorso lirico basso.

L'intenzione dell'autore di far apparire bellissimo un animale fattualmente "brutto" è ancora più evidente nell'encomio *Alla lucciola*, la cui argomentazione crea una sorta di climax intorno alla qualità di quest'animale, che, nella *pointe* finale, si rivela un verme.

Alla lucciola.

Mira incauto fanciul lucciola errante
Di notte balenar tremola e bella,
che di qua che di là lieve e rotante,
somiglia in mezzo al bosco aurea fiammella.

Va tra le cupe ed intricate piante,
stende la mano pargoletta e bella,
e credendo involar rubino o stella
va de la preda sua ricco e festante.

Ma poi che 'l nostro orror l'alba disgombrà,
quel che pria gli pareva gemma fatale
di viltà, di stupor gli occhi l'ingombra.

Così bella pareva cosa mortale!
Ma vista poi che si dilegua l'ombra,
altro al fine non è ch'un verme frale.³⁹⁵

Il sonetto elenca, attraverso coppie di sostantivi e di aggettivi, la bellezza dell'animale, che rotea nel bosco spargendo la propria luce. La descrizione del disincanto del bambino, che vede trasformarsi in un verme quell'animale tanto ammirato, trova spazio nelle due terzine.

³⁹⁵ Fontanella (1970), pag. 345.

Questo sonetto sembra quasi una dichiarazione poetologica³⁹⁶ della lirica barocca: tutto appare bello e meraviglioso finché regna la notte, vale a dire finché tutto è dissimulato attraverso la metafora, ma appena questa svanisce e il soggetto viene osservato nella sua fattualità, esso rivela la sua vera essenza misera e bassa. Il sentimento di meraviglia è quindi destato nel lettore, grazie al disincanto e al riconoscimento dell'oggetto per quello che è, analogamente alla strategia di suscitare la meraviglia, grazie alla comprensione della metafora.

Sembra dunque lecito poter concludere, che nel Barocco non abbia più senso chiedersi se una composizione sia seria o faceta, perché quello che conta è il sentimento di meraviglia che essa suscita. Dal momento in cui, spesso, per suscitare meraviglia i poeti utilizzano soggetti bassi, lodati tramite esagerazioni e amplificazioni alla stregua del discorso burlesco, sarà fruttuoso chiedersi, quale sia il rapporto tra il momento pragmatico della meraviglia barocca e il riso burlesco.

3.1. Meraviglia e riso.

Alla luce della constatazione che il discorso burlesco e la lirica encomiastica barocca utilizzano lo stesso materiale, rimane da chiarire quale sia il rapporto tra questi due discorsi.

La presenza imponente di capitoli rinascimentali recanti il titolo “lode a” all'interno del discorso burlesco rinascimentale e la quasi totale assenza di tali

³⁹⁶ Un altro animale sicuramente usato per una dichiarazione poetologica e molto lodato nella lirica barocca è l'usignolo grazie alla sua forma minuta, al suo canto melodioso e alla discrepanza tra costituzione fisica e la potenza della voce. Cfr. Marino, *L'Adone*.

titoli all'interno della lirica seria, mostra già un labile rapporto tra il burlesco rinascimentale³⁹⁷ e il discorso encomiastico. Nell'ambito barocco, invece, si presenta un panorama inverso; nella lirica seria sono presenti molti sonetti recanti il titolo "in lode a", mentre sembra scomparire il discorso burlesco come genere a sé, che, in realtà, continua a vivere mimetizzato all'interno del discorso lirico serio.

Nel burlesco rinascimentale al momento catartico della lirica "sentimentale e svenevole"³⁹⁸, si sostituisce il momento edonistico, rappresentato dalla "burla" e dal "gioco". Nel Barocco, invece, la lirica "sentimentale e svenevole" si mescola all'edonismo e al divertimento. Quello che nel Rinascimento era scisso in due discorsi separati, diviene un discorso unico nel Barocco. L'interesse per un soggetto basso da lodare nel discorso burlesco, è giustificato dall'intenzione dell'autore di far ridere, mettendo in mostra il brutto e il ridicolo: nel Barocco il momento edonistico coincide con la meraviglia. Per il Rinascimento il meraviglioso è un procedimento legato al riso all'interno del genere burlesco³⁹⁹, mentre nella poesia barocca il meraviglioso diviene uno scopo indifferenziato di qualsiasi discorso retorico.

È quindi opportuno chiedersi in che rapporto siano il riso e la meraviglia⁴⁰⁰.

Secondo la definizione di Platone il riso scaturisce dallo scarto tra l'essere e il

³⁹⁷ Il disinteresse per il discorso encomiastico scisso dalla lode dell'amata è spiegabile nel Quattro-Cinquecento alla luce del fenomeno del petrarchismo così impregnato dal tema amoroso da costringere i poeti "meno sdolcinati" a scindersi dalle regole petrarchiste e a rifugiarsi all'interno del discorso burlesco, considerato pertanto come il discorso in contrapposizione al petrarchismo. Cfr. Schulz-Buschhaus (1993), pp. 281-290, per il quale il genere burlesco si contrappone al petrarchismo anche se su un livello diverso essendo un genere faceto e non serio.

³⁹⁸ Cfr. Asor Rosa / Nigro (1975), pag. 45.

³⁹⁹ Il meraviglioso nel Rinascimento è anche un momento dell'*admiratio* all'interno del poema eroico, cfr. Cap IV del presente lavoro.

⁴⁰⁰ Asor Rosa e Nigro (1975) hanno postulato ne *I poeti giocosi dell'età barocca* che comico e meraviglioso sono le due facce di una stessa medaglia. Sulla base dell'analisi del filone comico all'interno del discorso cavalleresco, gli autori hanno cercato di tracciare i confini delle due categorie, e hanno analizzato il "bizzarro serio" di Marino e il "bizzarro comico" di Tassoni.

credere d'essere, vale a dire nell'ignoranza nel non conoscersi⁴⁰¹. Per Aristotele il ridicolo è una deficienza, un difetto, è il brutto che non deve provocare sentimenti di sofferenza, ma è anche l'inganno che l'oratore provoca con la paronomasia, l'allusione e l'omonimia⁴⁰². Quindi il riso è insito nell'oggetto che si osserva, oppure, scaturisce dal modo in cui esso viene presentato. Nel *De oratore* Cicerone evidenzia l'importanza del riso ai fini di conciliare la benevolenza del pubblico nei confronti dell'oratore⁴⁰³ e lo fa scaturire dal capovolgimento delle qualità positive da cui deriva l'ammirazione in un discorso di lode⁴⁰⁴.

Che il riso e l'ammirazione siano legati tra loro è postulato anche nel *De ridiculis* di Maggi (1559), per il quale l'ammirazione è il momento essenziale per suscitare il riso⁴⁰⁵. Riprendendo le teorie aristoteliche e ciceroniane, Maggi rinviene i motivi che fanno scaturire il riso nei *loci* propri del *genus demonstrativum*, i cui parametri devono essere capovolti: le caratteristiche che, nella lode di una persona, provocano ammirazione nel lettore, lo indurranno al riso se si allontanano dai canoni che si accordano con la natura⁴⁰⁶. In altre parole, una persona bella ci indurrà all'ammirazione, una brutta al riso.

⁴⁰¹ Cfr. Platone, *Filebo* 47d- 50e. Per un'analisi analitica del riso in Platone cfr. Ordine (1996), pp. 1-10 e Kablitz (1996), pp.129-131.

⁴⁰² Il libro VI della *Poetica* di Aristotele che avrebbe dovuto parlare del riso è andato perduto. La sua definizione si ricava dalla somma delle frasi presenti in *Retorica* III, 1412a, 1419b, e nel cap. 14 dell'*Etica Nicomachea*.

⁴⁰³ "Io dico che conviene indubbiamente all'oratore provocare il riso, sia perché la stessa ilarità concilia la benevolenza a colui che la suscita, sia perché tutti ammirano l'acutezza che spesso è contenuta in una parola, soprattutto quando è detta da uno che si difende, ma talvolta anche da uno che attacca, sia perché il ridicolo abbatte l'avversario [...] e nello stesso tempo mette in evidenza la finezza, la cultura e la prontezza di spirito dell'oratore" Cicerone, *De Oratore*, II, 370-373. Se adesso richiamiamo alla mente i precetti e la volontà degli autori barocchi di mostrare il loro ingegno, è pensabile che il riso sia una strategia da loro utilizzata.

⁴⁰⁴ Cicerone si concentra anche sulla questione dei limiti del riso e delle varie specie di ridicolo che portano al riso individuandone la causa prima nello scarto tra l'essere e il pensare d'essere (cfr. Cicerone, *De Oratore* II, 370-75).

⁴⁰⁵ Nell'espone le motivazioni che l'hanno indotto all'analisi del fenomeno del riso, Maggi in apertura afferma di voler spiegare "qua ratione in omnibus ridiculis cum admiratione turpitudinem (si ridiculum esse debeat) connexam esse". Maggi (1550), pag.94.

⁴⁰⁶ Questa posizione ricorda da vicino quella platonica. Cfr. Platone, *Sofista*.

Il riso non scaturisce solo dalle azioni o dalle caratteristiche di una persona, ma anche dal modo in cui un dato evento viene presentato, per cui il riso non è solo nella *res* ma anche nei *verba*.⁴⁰⁷ Alle teorie sin qui riprese dai pensatori antichi, Maggi aggiunge un punto fondamentale che può essere inteso come l'anello mancante, che collega il burlesco rinascimentale e il “serio” barocco:

quamquam vero ridicula omnia a superius enumeratis ridiculorum locis deduci certum sit, ea tamen, si non accedat admiratio, sola nequeunt suum munus praestare. Quod hac maxime ratione persuaderi potest: nullum enim ridiculum adeo salsum ac facetum est quod, si pluries audiatur, non fastidium potius quam delectationem pariat⁴⁰⁸.

Al brutto si aggiunge il fattore della meraviglia che implica, a sua volta, la novità: il brutto ci porta al riso se visto la prima volta, mentre la visione continuata di tale fenomeno porta al tedio. Anche la meraviglia nasce in due modi; o la bruttezza è di per se stessa nuova, oppure nuovo è il modo in cui essa è espressa⁴⁰⁹. Il fattore determinante per suscitare il riso è, dunque, l'elemento che abbiamo visto essere tipico per la poetica del barocco, vale a dire la meraviglia, che, per suscitare ilarità, deve essere accompagnata al nuovo. La meraviglia da sola non provoca il riso fisico bensì quello mentale e intellettuale. In altre parole, dove c'è la meraviglia c'è sempre il piacere intellettuale, e il riso scaturirà dalla meraviglia accompagnata dal brutto.

⁴⁰⁷ La bruttezza può essere vera, simulata o occasionale; nel concreto si ride perché le caratteristiche attribuite al soggetto (siano esse reali, simulate o occasionali) vanno contro al concetto di 'normalità' dell'ascoltatore. Quindi, si ride perché una persona è gobba sin dalla nascita (caratteristica vera), perché l'essere gobbo viene imitato (caratteristica simulata), perché una persona cade (caratteristica occasionale). Inoltre è divertente anche il modo in cui tale persona viene presentata, come nel caso dell'ironia utilizzata all'interno della descrizione. Per un'analisi delle strategie del riso in ambito moderno cfr. Bergson (2011) e Preisendanz/Warning (1976).

⁴⁰⁸ Maggi (1550), pag. 98.

⁴⁰⁹ “Pater igitur ex dictis risum ex turpitudine sine dolore proficisci, quae, ut diximus, aut corporis, aut animi, aut rerum extrinsecus contingentium est. Atque horum turpitudine aut vera, aut simulata, aut casu est; cui turpitudini, si ab ea risus excitari debet, admiratio necessario comes esse debet, quae necessario a novitate pendet. Novitas autem aut in re aut in exprimendi modo consistat oportet. Hoc autem tantundem valet ac si diceremus turpitudinem, risum movere aptam, novam esse debere; aut per rem ipsam turpem novam, aut, si haec nova non sit, per novum exprimendi atque depingendi modum. Utrovis autem modo sit, risum excitare poterit”. Maggi (1550), pag.104.

Il piacere nella lirica barocca è provocato nel lettore grazie alla comprensione della metafora, vale a dire nel decifrare la sostituzione arguta di significante e significato. Questo ricorda da vicino la scoperta del referente, che realmente si cela dietro ai significanti utilizzati dall'autore delle liriche burlesche rinascimentali: a differenza del discorso burlesco, però, in quello serio barocco è assente il livello erotico, per cui la lode di un oggetto basso nel Seicento non si attua con l'intento ludico di parlare di sesso, ma con l'intento di procurare piacere intellettuale nel pubblico. Inoltre nel Barocco si utilizzano gli stessi soggetti burleschi per sviluppare un tipo di discorso nuovo, che ha come scopo pragmatico l'insegnamento etico/morale, come nel caso della lirica sacra di Lubrano.

Volendo schematizzare per trarre delle conclusioni, si può dire che la lode di una *res* bassa è usata nel Rinascimento e nel Barocco come base per parlare d'altro. Nel Rinascimento alla *res* bassa si accompagna il brutto e il difforme, che servono per suscitare il riso del pubblico, che riesce a comprendere il gioco che cela il discorso erotico o il gioco con il materiale tradizionale. Nel Barocco la *res* bassa è 'depurata' (nel senso che non si ritrovano gli elementi del brutto e del difforme) e 'concretizzata' (nel senso che si parla dell'oggetto concreto e non della metafora a lui collegata).

I meccanismi per provocare il riso nel lettore in entrambe le epoche hanno un punto in comune, ovvero la comprensione del gioco che il poeta mette in piedi, con la differenza però che nel Rinascimento il gioco è dato dal ribaltamento delle strutture tradizionali (nella parodia) e dall'aggiunta del livello erotico. Nel Barocco il gioco è una variazione arguta del materiale tradizionale (che si attua nel mescolamento tra genere e *res*), alla quale si aggiunge la metafora che mette in relazione due oggetti lontani e diviene, pertanto, meravigliosa e originale.

La scarsa presenza di composizioni burlesche nel Barocco si spiega, dunque, con il cambiamento, mutamento e mimetizzazione del discorso ludico all'interno del discorso lirico serio. In altre parole, la netta distinzione voluta dalle norme del *decorum* rinascimentali tra il discorso serio e quello faceto, si trasforma in un amalgama in ambito barocco, a causa del voluto mescolamento dei generi da parte degli autori del primo Seicento. Non stupisce, dunque, di ritrovare gli stessi meccanismi e gli stessi scopi pragmatici del discorso burlesco, all'interno di quello encomiastico serio.

VI. CONCLUSIONI RIASSUNTIVE

Il presente lavoro ha preso le mosse da una definizione atemporale del genere encomiastico, che ha portato alla messa a punto di un modello, in cui il parametro della pragmatica testuale risulta il polo d'attrazione, che regola i rapporti tra gli altri elementi del discorso encomiastico, ovvero l'entità che sceglie il soggetto da lodare e il tipo di argomentazione utilizzata. Applicando tale modello alle diverse epoche si è dimostrato come la pragmatica testuale e gli altri parametri variano, rispecchiando l'episteme e la poetica della loro epoca d'appartenenza.

Platone aveva postulato che lo scopo pragmatico di una lode consiste nel miglioramento etico del pubblico, che si ottiene mediante la messa in mostra delle qualità del lodato, che il pubblico sarà invogliato ad imitare. Aristotele, pur non sottolineando marcatamente tale scopo va nella stessa direzione di Platone e si concentra su un soggetto le cui qualità devono essere forgiate dall'oratore, in modo tale da risultare lodevoli – e quindi imitabili dal pubblico. Per i retori latini il discorso encomiastico è fortemente legato alla difesa dell'accusato in un processo giuridico, per cui lo scopo pragmatico della lode deve necessariamente essere legato alla convinzione del giudice. Per la lode 'spontanea' (cioè scissa dal *genus iudiciale*) l'oratore è chiamato a 'mostrare' le qualità positive del soggetto, applicando sul piano sintagmatico i *loci* previsti dalla retorica.

L'analisi della prassi ha messo in evidenza come il paesaggio encomiastico dell'epoca classica sia molto più ampio, rispetto a quanto teorizzato dai trattati di retorica. Oltre alla lode dei soggetti ritenuti *endoxali*, si è analizzata anche la lode paradossale, concepita in quest'epoca come un mero esercizio retorico, in

cui il soggetto lodato e le sue caratteristiche vanno volutamente contro alle norme etiche vigenti, perché l'oratore, mediante la sua bravura retorica, deve saper trasformare un qualsiasi tipo di soggetto in un *endoxon schema*.

Per le teorie rinascimentali si è dovuta fare una distinzione tra il primo rinascimento, caratterizzato dall'imitazione delle teorie retoriche latine, e il tardo rinascimento, in cui si fanno avanti le teorie aristoteliche, grazie alla riscoperta e alla traduzione dell'autore greco. Avviene così che l'assenza di *confermatio* e *refutatio* messa alla base del genere dimostrativo da Sansovino, viene meno con Segni, il quale, accettando qualsiasi tipo di soggetto all'interno del genere dimostrativo, postula un tipo di argomentazione non più elencativa, ma tesa a convincere il pubblico. Con Cavalcanti si nota, a livello teorico, un'apertura non solo a soggetti nuovi, ma anche ad uno scopo pragmatico diverso da quello sin ora assegnato al genere dimostrativo, perché la lode è composta “o per mostrare lo ingegno [del poeta], o per esercitarsi, o per diletto, o per altra cagione”⁴¹⁰. Dalla seconda metà del Cinquecento, quindi, si nota una novità a livello pragmatico, per cui la lode non è solo composta per dare prestigio al lodato, per ringraziarlo o per ingraziarselo, ma anche per mettere in mostra le abilità retoriche dell'autore.

Anche per la prassi di quest'epoca si è messo in evidenza un paesaggio molto più ampio e variopinto di quello tracciato all'interno dei trattati. I canzonieri del primo Rinascimento contengono un tipo di lode che inneggia alle qualità positive del lodato, il quale risulta sempre essere estrapolato dai ceti alti e dalla casta reggente. La scelta di questo tipo di soggetto è spiegabile con il fenomeno del mecenatismo, per cui un autore si sente obbligato a lodare la casata che lo ospita. Lo scopo pragmatico di tale lode è, oltre la messa in mostra delle qualità che il popolo dovrebbe imitare, il dare prestigio al lodato per motivi politico-economici. Nel primo rinascimento l'autore tende ad elencare tutte le

⁴¹⁰ Cavalcanti (1559), pag. 23.

caratteristiche universali che il pubblico ritiene valide per la categoria d'appartenenza del soggetto: ecco che un re è sempre presentato come giusto e saggio, una donna bella e graziosa, etc.⁴¹¹ In quest'epoca il discorso encomiastico viene attuato seguendo le implicazioni etimologiche del suo nome: il *genus epideiktikon* deve, infatti, mostrare un soggetto lodevole ad un pubblico passivo.⁴¹² L'atteggiamento di passività del pubblico si ottiene elencando esattamente quelle qualità che il pubblico si aspetta di sentire attribuite al soggetto. Non stupisce, pertanto, che la struttura della lode del primo Rinascimento sia una sorta di elenco delle qualità estrapolate dal 'paradigma del lodevole'. Oltre alla lode seria, esiste nel Rinascimento la lode che appartiene al genere burlesco, vale a dire la lode di una *res* bassa, a cui si associa una pragmatica testuale volta a risvegliare l'ilarità del pubblico che la percepisce.

Con la riscoperta di Aristotele e l'esegesi della sua *Retorica*, che puntava molto sulla verisimiglianza della verità predicabile, si assiste ad uno slittamento d'interesse dalla struttura elencativa delle qualità universali, ad un'attenzione per le strategie retoriche che permettono di rendere lodevole anche un *amphidoxon schema*.⁴¹³ Aristotele aveva postulato la libertà dell'oratore di scegliere gli aggettivi da attribuire al soggetto in modo tale che essi risultassero positivi e lodevoli – un uomo “colerico” è preferibile chiamarlo “spontaneo”, uno “scialacquatore” otterrà l'epiteto di un uomo “liberale”, etc.⁴¹⁴. Si pone pertanto il problema della verità predicabile, che Tasso risolve mediante l'inserimento di un nuovo parametro all'interno della triade genere-*res*-stile: il concetto.

A dover essere in relazione con il genere e lo stile deve essere il concetto che si utilizza, ovvero l'immagine della *res* che “l'immaginazione riesce a

⁴¹¹ Cfr. Bandello (1989), n° 188, e Tebaldeo (1992), n° 221 (analizzati nel capitolo 3 del presente lavoro).

⁴¹² Cfr. capitolo 1 del presente lavoro.

⁴¹³ Cfr. Capitolo 3 del presente lavoro.

⁴¹⁴ Cfr. Aristotele, *Retorica*, 1366a-1367b.

figurare.”⁴¹⁵ Questa nuova concezione quadripartita apre le porte all'inserimento di attributi particolari e transitori, utilizzati per la lode di soggetti *endoxali*: se il particolare scelto è lodevole, allora può essere inserito in un encomio, anche se esso risulterà nuovo e non ancora accettato dal pubblico (come nel caso del neo sul volto della donna⁴¹⁶). L'introduzione di tali elementi nel 'paradigma del lodevole' ha come conseguenza la trasformazione dell'*argumentatio*, che acquista una struttura argomentativa, atta a giustificare la lodevolezza degli attributi assegnati al soggetto. L'autore non si trova più ad operare di fronte ad un pubblico che, passivamente, ascolta le qualità universalmente valide per qualsiasi lodato, ma si trova costretto a dover convincere gli astanti, che anche elementi nuovi, transitori e particolari possono essere encomiabili.

Con Tasso si comincia a vedere uno slittamento nella pragmatica testuale dell'encomio che, da luogo privilegiato per la messa in mostra delle qualità del soggetto, diviene il luogo per mostrare l'abilità retorica del poeta. In altre parole, con Tasso oltre all'*argumentatio*, comincia a diventare importante anche l'*inventio*.

Questo tipo di slittamento trova il suo apice nel Barocco, in cui i trattatisti postulano una nuova concezione dell'opera d'arte, tutta volta a mettere in mostra l'ingegno e la bravura retorica dell'autore. La composizione letteraria nel Barocco non è più imitazione della natura, ma il travisamento di essa mediante la metafora, che da figura esornativa, diviene la figura per eccellenza per offrire un'immagine nuova della realtà. A questo si arriva grazie ad una nuova interpretazione del 'concetto' tassiano, che Peregrini concepisce come “artificio e forma del favellare”⁴¹⁷. Da immagine delle cose, il concetto diviene una figura retorica, che risulterà tanto più meravigliosa, quanto più riuscirà a legare “cose

⁴¹⁵ Tasso (1964), pag. 42.

⁴¹⁶ Cfr. Tasso (1964), n° 601-605.

⁴¹⁷ Peregrini (1960), pag. 14.

dissimiglianti”⁴¹⁸. Il testo barocco si stacca dall'intento gnoseologico di descrizione della realtà, per divenire il luogo per eccellenza, in cui il poeta può – e deve – mettere in mostra la propria abilità nello sperimentare accoppiamenti ingegnosi: “e dalla metafora nasce la meraviglia”⁴¹⁹. In questo nuovo modo di concepire la letteratura un posto speciale è lasciato al genere dimostrativo, concepito, adesso, come il discorso che si pronuncia “per sola Pompa” di fronte “allo spettatore della eloquentia” che siede “in un teatro”⁴²⁰.

La teoria nel Barocco è postuma rispetto alla prassi e questo non lo si evince solo dalle date di pubblicazione dei maggiori trattati retorici, ma soprattutto dal fatto che la teoria porta agli estremi il processo di straniamento tra natura e opera d'arte, che la prassi aveva più velatamente iniziato circa due decenni prima.

Analizzando il maggiore esponente del Barocco, Giovan Battista Marino, si è notato che, oltre al cambiamento della concezione del canzoniere, egli riesce a dare un input nuovo al discorso encomiastico di personaggi pubblici. Mediante l'organizzazione tematica del canzoniere, Marino evidenzia sin dal livello macrostrutturale che la sua *Lira* non vuole essere un'antologia per la messa in mostra dell'*iter* amoroso dell'Io, ma vuole essere il luogo in cui il materiale lirico è organizzato mediante nessi connettivi tematici, strutturali e semantici. Ecco che nelle due sezioni di lode, il connettore dei testi diviene l'*iter* biografico del poeta, che da amante sofferente, diviene una persona attiva e ingegnosa.⁴²¹ Mediante la struttura cronologica che organizza le *Rime Eroiche* secondo gli eventi biografici dal 1594 al 1602 e le *Lodi* dal 1603 al 1614, Marino mantiene il livello pragmatico della lode come ringraziamento al proprio benefattore. A questo livello, però, egli aggiunge l'elemento marcatamente barocco della meraviglia, suscitata presso il pubblico mediante la scelta delle caratteristiche particolari,

⁴¹⁸ Tesauro (2000), pag. 73.

⁴¹⁹ Tesauro (2000), pag. 69.

⁴²⁰ Tesauro (2000), pag. 546.

⁴²¹ Cfr. Nota 276 del presente lavoro.

transitorie e non necessariamente lodevoli⁴²², che Marino mette alla base delle sue liriche. La novità che Marino attua rispetto a Tasso consiste principalmente nella messa a punto di un'argomentazione concettosa che riesca a dimostrare la lodevolezza del soggetto, mediante paralogismi, equivoci, oppure attraverso un gioco linguistico con una caratteristica dello stemma della casata o del nome, e, infine, mediante il gioco con il materiale tradizionale.⁴²³ La lode per Marino è ancora legata, anche se in modo molto labile, al momento pragmatico del dare prestigio al soggetto per quanto concerne il sistema comunicativo esterno, ma, in quello interno, estremizza il processo iniziato da Tasso della messa in mostra dell'abilità del poeta, per suscitare meraviglia nel pubblico.

La scissione completa della relazione tra genere e scopo pragmatico si ha con gli autori definiti dalla critica moderna 'minori', che, concentrandosi prevalentemente – ma non esclusivamente – su temi nuovi, vale a dire su soggetti *adoxali*, *amphidoxali* e *paradoxali*, mostrano già, mediante la scelta del soggetto da lodare, che lo scopo pragmatico della lode non è da ricercarsi nel tentativo di attribuire prestigio al lodato per motivi politici, né tanto meno quello di voler indurre il pubblico ad imitare il soggetto scelto.

La *res* scelta dai poeti 'minori' è spesso comparabile con quella scelta dai poeti burleschi, le cui lodi erano associate al momento pragmatico del riso. Nel Barocco la situazione diviene più complessa, perché la lode diviene la base per attuare un discorso più ampio. In altre parole, la struttura elencativa delle qualità

⁴²² Si veda il capitolo IV del presente lavoro.

⁴²³ Alla mera ripresa della metaforica tradizionale, sviluppata mediante variazioni sia di discorso d'applicazione che di argomentazione, si aggiunge anche il gioco con un modo di procedere tipico del Rinascimento, vale a dire la moltiplicazione prospettica. La moltiplicazione prospettica di Petrarca era giustificata dal fatto che gli avvenimenti descritti erano ricordi presenti nella mente dell'Io, ed era sempre applicata ai ricordi legati alla sfera amorosa. Sia in Petrarca che nel Rinascimento la moltiplicazione prospettica non viene quasi mai applicata al discorso encomiastico, sia perché la persona lodata non è mai collegata ad un evento presente in memoria, sia perché le caratteristiche da scegliere per una persona si limitano al 'paradigma del lodevole' e, quindi, non avrebbe senso osservare la persona da prospettive diverse. Nei marinisti la moltiplicazione prospettica è un mero gioco con una strategia tipica dell'epoca precedente, per applicare, ancora una volta, il precetto della novità. La pluralità nel Barocco viene utilizzata come strategia per ottenere meraviglia nel pubblico grazie all'applicazione di concetti sempre nuovi ad un soggetto noto.

positive di un soggetto è messa alla base di un discorso più ampio: così la lode dell'orologio – cioè l'elenco delle qualità di un orologio – viene messo alla base del discorso più ampio della caducità delle cose terrene, e la lode di un verme – vale a dire l'elenco delle qualità di un verme - diviene la base per una lezione etico-morale per migliorare il pubblico, dimostrando, inoltre, la grandezza di Dio.

La pragmatica testuale legata alla lode nel Barocco non coincide più con quella che, tradizionalmente, si associa a tale genere. Le metafore, le argomentazioni ingegnose, i giochi linguistici e i paralogismi che caratterizzano l'*argumentatio*, hanno lo scopo di suscitare il sentimento della meraviglia presso il pubblico che siede “a Teatro”⁴²⁴.

La lode cambia da luogo in cui il pubblico deve provare meraviglia per il soggetto lodato, a discorso in cui il pubblico prova meraviglia di fronte alla bravura del poeta.

Concependo, quindi, il Rinascimento e il Barocco come diade, dall'analisi del discorso encomiastico si rafforzano le coppie già delineate da Regn e da Schulz-Buschhaus – vale a dire “osservazione vs indifferenza nei confronti del *decorum*”, “osservazione vs mescolanza dei generi” e “differenza vs mescolanza degli stili” e “integrazione di elementi nuovi in un sistema esistente vs innovazioni non compatibili con il sistema”-, si è ribadita la coppia elaborata da Penzestadler (“lirica mimetica vs retorica”) e si può aggiungere la coppia: “scopo pragmatico del testo in linea con il suo genere d'appartenenza vs meraviglia”.

⁴²⁴ Tesauro (2000), pag. 546.

ANHANG: DEUTSCHE ÜBERSETZUNG

I. EINFÜHRUNG.

Das Interesse für das *genos epideiktikon* innerhalb der Lyrik⁴²⁵ des von modernen Kritikern genannten Barock ist aufgrund der eingehenden Auseinandersetzung mit dem Gesamtwerk von Gian Battista Marino und den sogenannten Marinisten entstanden, die mich zu der einfachen Feststellung brachte, dass die Gedichte, die das Lob einer Person oder eines Gegenstandes enthalten, in der Epoche des Barock quantitativ präsenter sind als diejenigen, die sich typischen Themen der rinascimentalen *Canzonieri* widmen, in welchen die Lobesthematik wiederum eine untergeordnete Rolle spielt. Diese Konstatierung warf die Frage auf, welche Gründe diese Interessenverschiebung haben könnte und warum das *genos epideiktikon* des Barock oder der Renaissance bis in die jüngste Forschung noch keine Beachtung gefunden hat.⁴²⁶

Genau so wenig erforscht war das Barock als Epoche. Erst ab den

⁴²⁵ Die moderne Forschung ist sich einig, dass eine a-historische Definition der Lyrik als Gattung nicht möglich ist. Die aristotelische Definition der Dichtung als einer Mimesis menschlichen Handelns lässt die Lyrik gattungspoetologisch nur schwer verorten, ebenso erweist sich eine Definition der Lyrik als einer Gattung von relativer Kürze, die sich metrischer Schemata bedient, um das Leben und die Gefühle eines lyrischen Ichs darzustellen, als zu eng. Fruchtbarer ist daher eine kontrastive Definition der Lyrik, die diese Gattung innerhalb einer Epoche situiert und ihre epistemologischen und poetologischen Besonderheiten berücksichtigt. Zum Thema 'Lyrik' siehe ferner Hempfer (2008).

Für die Zeit, die die vorliegende Arbeit betrifft, ist die Definition der Lyrik, die in Tassos *Discorsi dell'arte poetica* zu lesen ist, zu Belangen. Er versucht, die literarischen Gattungen über das *decorum*-Schema zu bestimmen und fügt zwischen *res* und *verba* das *conchetto* ein; dies bestimmt, wie eine *res* innerhalb einer Gattung zu perspektivieren ist, sodass z.B. in einem Lob, in welchem die *res* feierlich oder gar königlich ist, die Selektion der *conchetti* nur diese Eigenschaften so perspektiviert, dass das Lob der entsprechenden Gattung konform ist. Die Lyrik wird somit über gattungstypische *conchetti* definiert, die eine auch anderen Gattungen zukommende *res* in spezifischer Weise perspektivieren. Tassos Lyriktheorie ist allerdings nicht ganz homogen. Siehe dazu Regn (1987).

⁴²⁶ Das *genos epideiktikon* ist in den letzten 20 Jahren vor allem unter dem Aspekt der soziologischen und pragmatischen Implikationen analysiert worden, denen ein Lob unterworfen ist. Besonderes Interesse im Hinblick auf die Analyse galt den Werken von Gorgias und Pindar sowie dem deutschen Minnesang. Siehe Beale (1978), Braden/Mixon (1988), Classen (1993), Dandry (1997), Duffy (1983), Franz (1999), Lockwood (1996), O'Gorman (2005), Overac (1976), Pernot (1993), Russel/Wilson (1981), Speight (2005), Sullivan (1993).

Sechzigerjahren wurde es rege erforscht, da davor die crocianische Zuordnung Barock-“Schlecht“ die literarische Forschung geprägt hatte.⁴²⁷ Seit den Sechzigerjahren hat die Sekundärliteratur ihr Interesse auf die Metaphernbeschreibung sowie auf die „Hyperfunktion des Stils“⁴²⁸ und auf die Definition des 'conchetto' gerichtet. Das letztgenannte Element ist kennzeichnend für die barocke Epoche, weil das *conchetto* dazu tendiert, die *res* so zu perspektivieren und derart zu verfremden, dass traditionelle Sujets in überraschend neuartiger Weise präsentiert werden. Dies geschieht zu dem Zweck, beim Leser *meraviglia*, also Bewunderung für die Ingeniosität des Dichters und Verwunderung über die originelle Präsentation eines literarischen Motivs zu erzeugen. Die Wirklichkeit, die die barocke Literatur beschreibt, und die Art und Weise, wie diese beschrieben wird, ist durch das *conchetto* so deformiert, dass man die Verbindung mit ebendieser Wirklichkeit oft nicht mehr erkennen kann. Die didaktische Botschaft tritt im Barock damit gegenüber der Antike und der Renaissance in den Hintergrund, der Text unterliegt ausschließlich den Normen der *meraviglia* und *novità*. Wichtiger als die Botschaft sind die Mechanismen, mittels welcher man die Wirklichkeit verformen und verfremden kann, die neuen Methoden, um neuartige Metaphern zu erzeugen, sowie die neuen Verfahren, die es erlauben, spielerisch mit der Tradition umzugehen. Aus diesem Grund tendiere ich, wie schon Franz

⁴²⁷ Während des 16. Jahrhunderts wird der Terminus „barocco“ innerhalb des philosophischen Diskurses verwendet, um einen bestimmten mittelalterlichen Syllogismus zu bezeichnen. (Cfr. Lurati (1975), S. 64-92.) Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wird „barocco“ auch in der Architektur und der Malerei verwendet, um ungleichmäßige Bauwerke zu kennzeichnen. Von einer neutralen Bedeutung ausgehend, beginnt somit der Terminus „barocco“ eine negative Valenz zu bekommen, die von der *Accademia della Crusca* (1866) noch bestätigt wird. (Cfr. *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1974), S. 143.) Nach Lübkes *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart* zielt der Barock auf das „Haschen nach Aeusserlichkeit, nach frivolem Geniessen“ (Lübke (1855), S. 660.). Giacomo Leopardi (1819) definiert die Epoche des Barock als „barbara“ (Leopardi (2006), 19 feb. 1819.), Benedetto Croce als Epoche des „brutto“, der „corruzione di ogni serio sentimento dell'arte e della sua storia“ (Croce (1976), S. 378. Siehe noch dazu Kapp (1991), S.100-112.), außerdem als „perversione estetica“ (Croce (1929), S. 34.). Erst Wölfflin wird 1888 eine neutrale Definition einführen, und als erster den Terminus „barocco“ benutzen, um die Bauwerke des 16. und 17. Jahrhunderts von den rinascimentalen Bauwerken abzugrenzen.

⁴²⁸ Cfr. Baffetti (2001), Bartali (2009), Conte (1972), Duval-Wirth (1977), Frare (1991,1992, 1994, 2000), Grimm (1992), Raimondi (1982, 1999), Zanardi (1980).

Penzenstadler, dazu, die barocke Lyrik als „rhetorisch“ zu definieren,⁴²⁹ und die dichotomen Paare, die die kontrastive Arbeit von Regn und Schulz-Buschhaus⁴³⁰ in Bezug auf die Renaissance heraus bearbeitet haben („Gattungsdifferenzierung vs Gattungsmischung“, „Stildifferenzierung vs Stilmischung“ und „decorum vs decorum-Bruch“) durch eine weitere Dichotomie zu erweitern: „an Gattungsspezifische Normen unterworfenen Pragmatik des Textes vs *meraviglia*“.⁴³¹

In der vorliegenden Arbeit werde ich versuchen, eine strukturelle und thematische Beschreibung des Wandels des Lob-Sujets darzulegen, um den Bruch zwischen Barock und Renaissance neu zu definieren. Hierfür wird eine synchrone Analyse der klassischen, der rinascimentalen und der barocken Lobesthematik erfolgen, um die Elemente den jeweiligen Systemen herauszulösen. Danach folgt eine diachrone Analyse dieses Wandels, der einerseits das klassische und rinascimentale Enkomion von Personen betrifft, andererseits das Enkomion auf traditionelle Gegenstände des burlesken Diskurses erweitert, die eine epistemologische Wende zwischen dem Cinquecento und dem Seicento vermuten lässt.

1. *Genos epideiktikon*: eine Definition.

Wörtlich bezeichnet „genos epideiktikon“⁴³² eine „Gattung, die zeigt“, daher

⁴²⁹ Im Mittelpunkt steht „die vermittelnde Sprecherinstanz, der Rezipientenbezug und das intellektuelle Vergnügen am Text *qua* Text“ im Gegensatz zur einer mimetischen Lyrik, „in der die vermittelte Rede, der Gegenstandsbezug und das sinnlich-emotionale Vergnügen am nachgeahmten Gegenstand dominiert.“ Cfr. Penzenstadler (2008), S. 333.

⁴³⁰ Cfr. Regn (1987), Schulz-Buschhaus (1995).

⁴³¹ Die Erkenntnis, dass der Text im Barock nicht die von den *decorum* intendierten Normen unterliegt, ist nicht neu. Neu ist der Versuch, diese allgemein bekannte Tatsache auf einem spezifischen Forschungsfeld anzuwenden.

⁴³² Für das Problem der Verwendung der Termini „epideiktikon“, „Enkomion“, „Épâinos“ und „Lob“ siehe Burgess (1902), DeNeef (1973), Russell/Wilson (1981). In der vorliegenden Arbeit werden die Termini Lob und Enkomion verwendet, da diese eine neutrale Bedeutung besitzen, ohne jegliche Gattungszugehörigkeit oder metrische Schemata zu implizieren.

die lateinische Übersetzung „genus demonstrativum“. Die Tatsache, dass etwas gezeigt wird, impliziert die Präsenz eines Gegenstands, der dem Publikum von einem Redner präsentiert wird. Dieser Gegenstand sollte von sich aus möglichst lobenswert sein, sodass sich die Funktion des Redners auf die einfache Darstellung der *res* vor dem Publikum beschränken kann. Das Publikum befindet sich in einer Haltung, die dem lateinischen *mirāri* entspricht, einer *admiratio*, deren Bedeutung sich wiederum in Bewunderung und Verwunderung aufspaltet. Wie später noch gezeigt werden soll, implizieren diese Bedeutungen zwei verschiedene Lob-Konzeptionen, die die rinascimentale und barocke Poiesis beeinflussen werden. Allerdings existiert weder eine barocke noch eine rinascimentale Definition des Lobes, da beide Epochen sich auf die klassische Definition der Antike beziehen. Da griechische und römische Rhetoriker in den verschiedenen Epochen unterschiedlich rezipiert worden sind, ist zunächst eine a-historische Deskription der elementaren Strukturen des *genus demonstrativum* nötig.

Die erste Frage betrifft die Wahl des Gegenstandes; in diesem Fall sind zwei Möglichkeiten geboten: So kann der Redner durch einen erhaltenen Auftrag verpflichtet sein, einen von dritter Seite gewählten Gegenstand zu loben, oder er ist in der Wahl des Sujets frei. Ist letzteres der Fall, so muss er auf der Ebene der Pragmatik arbeiten und entscheiden, welchen Zweck sein Lob hervorrufen soll. Soll das Lob Bewunderung für den Gelobten erwecken, mit dem Ziel, die Affekte der Nachahmung hervorzurufen, so wählt er einen lobenswerten Gegenstand. Dies führt wiederum zu der Frage, in welcher Epoche und vor welchem Publikum der Gegenstand als lobwürdig gilt, da sich die *opinio comunis* hinsichtlich der 'Lobwürdigkeit' des Gegenstandes je nach Epoche und Publikum ändert. Ist das Ziel des Redners das zu überraschen, schockieren oder amüsieren, so wählt er ein Sujet, das in der literarischen Tradition noch nicht etabliert ist.

Um eine Hierarchie der 'Lobwürdigkeit' einer *res* innerhalb einer Epoche

festzustellen, kann man sich auf dem Modell des *genus iudiciale* und seiner vier Kategorien der Vertretbarkeit stützen.⁴³³ Angewandt auf das *genus demonstrativum* spricht man von einem *endoxon schema*, wenn das Publikum die *res* als preiswürdig ansieht, von *amphidoxon schema*, wenn das Publikum das Lob mit Skepsis akzeptiert, von einem *adoxon schema*, wenn das Publikum der Lobwürdigkeit der *res* indifferent ist und schließlich von einem *paradoxon schema*, wenn das Lob der *opinio comunis* eklatant widerspricht. Von der Diskrepanz zwischen den *doxa* des Publikums und den von Autor gewählten Eigenschaften des Sujets hängt die Struktur und die Pragmatik des Lobes; Deskriptiv im Falle von *endoxa*, die Bewunderung das Sujet gegenüber hervorruft⁴³⁴, argumentativ im Falle von *paradoxa*, mit dem Zweck die Aufmerksamkeit des Publikums auf das rhetorische Verfahren des Redners zu lenken. In diesem Fall, rückt das Ingenium des Redners anstelle der Eigenschaften des Sujets hervor.

Anders gesagt: die Sujet-Wahl⁴³⁵ hängt unwiderruflich mit der pragmatischen Ebene des Textes zusammen. Strebt das Lob eine moralische Besserung des Publikums an, so muss die Diskrepanz zwischen die *doxa* des Publikums und die von Autor gewählten Eigenschaften des Sujets zu Null tendieren. Dient das Lob zur Unterhaltung, dann muss die obengenannte Diskrepanz möglichst groß sein.

Die These, die ich in der vorliegenden Arbeit darzulegen versuche, ist dass

⁴³³ Wenn der Angeklagte unschuldig ist und die *opinio comunis* fest davon überzeugt, spricht man in der Rhetorik von *ένδοξον σχήμα* (*genus honestum*). Wenn die Straftat jedoch nicht nachgewiesen worden ist, die *opinio comunis* sie aber für möglich hält, spricht man von *άμφίδοξον σχήμα* (*genus dubium*). Ruft die Verteidigung des Angeklagten beim Publikum Bestürzung hervor, ist von *άδοξον σχήμα* (*genus admirabile*) die Rede, und wenn eine Verteidigung des Angeklagten aufgrund seiner Taten unvorstellbar ist, von *παράδοξον σχήμα* (*genus obscurum*).

⁴³⁴ Cfr. Lourax (1986), Duffy (1983), O'Malley (1979), Overac (1976), Lockwood (1996). Siehe auch Platos *Menexenus* (247 a2-b2), und Aristoteles *Ethika Nikomacheia* (1102 b13-15).

⁴³⁵ An das Problem der Sujetwahl ist die Frage bezüglich der angewandten Strategien des Lobes geknüpft; ist ein Lob, das die rhetorischen *loci* anwendet, um das Sujet predikabler erscheinen zu lassen, einem Enkomium vorzuziehen, das neue Argumente präsentiert, um auch nicht rühmenswürdige Gegenstände als lobenswerte zu perspektivieren? Die Antwort auf diese Frage sowie die verschiedenartige Perspektivierung und die unterschiedliche Bedeutung von *argumentatio* und *inventio* lassen die Differenz zwischen Renaissance und Barock im Bereich enkomistischer Lyrik präziser erfassen.

die Variation der an das Lob verbundenen Textpragmatik mit der epistemologischen Wende, die zwischen '500 und '600 stattgefunden hat und die der Mensch und sein Ingenium in den Mittelpunkt gerückt hat, zusammenhängt.

II. DIE THEORIE DES ENKOMIONS.

1. *Genos epideiktikon* bei Aristoteles.

Bei Aristoteles ist die Aufgabe der Rhetorik die *persuasio*, und hat das Wohl des Staates zum Ziel (I, 1355 b 26). Da das *genos epideiktikon* eines der drei *genera* der Rhetorik ist, stellt sich die Frage, inwieweit das Lob mit dem Wohl des Staates zu tun hat. Für Plato soll der Redner die löblichen Personen preisen, sodass das Publikum sich den Gelobten zum Vorbild nimmt und dessen Handlungen nachahmt. Aristoteles äußert sich nicht bezüglich der Frage des Zieles eines Lobes, sodass der Exeget – und vor allem der barocke – frei ist, dem *genus epideiktikon* ein Ziel zuzuerkennen. Meine Analyse des Werkes von Aristoteles beginnt deswegen genau dort, wo Aristoteles exegetische Freiheit gelassen hat.

1.1. Das aristotelische Unausgesprochene.

Aristoteles teilt die Rhetorik in *γένος συμβουλευτικόν*, *δικανικόν* und *ἐπιδεικτικόν* ein, nach Publikum, Zeitpunkt und Affekten, die die Rede hervorruft, unterscheidend. Zum *genos epideiktikon* gehört das passive Publikum, das eine Rede im Präsens und zum Zweck des Vergnügens hört. Der einzige Affekt, den ein Lob hervorrufen kann, ist die *meraviglia* dem Sujet gegenüber. Ob die *meraviglia* eine Bewunderung oder eine Verwunderung sein soll, wird aber nicht spezifiziert: Gesagt wird nur, dass die Qualitäten des Sujets sowie die Argumente, die der Redner benutzt, nicht neu und unbekannt, sondern

bekannt und positiv sein sollen.

Aristoteles listet die Eigenschaften eines tugendhaften Mannen in einem Paradigma auf, welches in dem spezifischen historischen Moment in Athen Gültigkeit besaß.⁴³⁶ Die Eigenschaften, die der Redner einer Person zuschreibt, müssen nicht unbedingt der Wahrheit entsprechen: Eine geizige Person kann als sparsam beschrieben werden, eine jähzornige als temperamentvoll; wichtig ist dabei die Tatsache, dass der Gelobte und seine Eigenschaften positiv perspektiviert werden. Das lässt die Frage offen, ob die *argumentatio* wichtiger als das tatsächliche Sein des Sujets ist. Dieser unausgesprochene Punkt in der aristotelischen Theorie wurde in der Geschichte des Lobes verschiedenartig interpretiert: In der Renaissance wurden adelige Personen gewählt, deren *verisimili*-Eigenschaften durch die *amplificatio* bekräftigt wurden; im Barock ist hingegen das Wahre besungen worden, dabei jedoch derart perspektiviert, dass es immer lobenswert erschien.

Eine andere Frage, die Aristoteles nicht beantwortet, bezieht sich auf das Publikum: Soll es ein Lob besser finden, das die für das Lob vorgesehenen *loci* gut strukturiert, oder eines, das neue Argumente präsentiert? Auch diese Frage wurde auf unterschiedlichen Weise zu lösen versucht. In der Renaissance tendiert der Autor dazu, dem Publikum ein gut strukturiertes Lob anzubieten, im Barock wird neuen Argumenten mehr Bedeutung beigemessen. Wichtig ist – und zu diesem Punkt nimmt Aristoteles selbst Stellung –, dass das Lob zeigt, dass das Sujet löblich ist. Anders gesagt: Wichtig ist, dass der Redner zeigt, dass das von ihm gewählte Sujet ein *endoxon* ist.

2. Die lateinische Tradition.

⁴³⁶ Cfr. Aristoteles (2004), S.67-75.

Die lateinischen Rhetoriker übersetzen *genos epideiktikon* mit *genus laudativum* oder *genus demonstrativum*, und richten ihr Augenmerk vor allem auf die *loci*, die immer auf ein Lob anwendbar sind:

Rerum externarum sunt ea, quae casu aut fortuna secunda aut adversa accidere possunt: genus, educatio, divitiae, potestates, gloriae, civitas, amicitiae, et quae huiusmodi sunt et quae his contraria. Corporis sunt ea, quae natura corpori adtribuit commoda aut incommoda: velocitas, vires, dignitas, valetudo, et quae contraria sunt. Animi ea sunt, quae consilio et cogitatione nostra constant: prudentia, iustitia, fortitudo, modestia, et quae contraria sunt.⁴³⁷

Die lateinische Lehre ist praxisorientierter als die griechische. Der Autor der *Rhetorica ad Herennium* theoretisiert die Struktur des *incipit*, Quintilian hingegen versucht eine genaue Auffassung des Paradigmas von lobenswerten Eigenschaften darzulegen, die dem Sujet zugeschrieben werden. Was die Wahl des Gegenstandes betrifft, lösen die Lateiner das Problem, indem sie sich dafür aussprechen, dass das Objekt des Enkomions immer eine bekannte, adelige und lobenswerte Person sein muss. In der lateinischen Theorie gibt es also keinen Platz für das *amphidoxon*, *adoxon* oder *paradoxon schema*, in der Praxis begegnet man diesen aber weiterhin.

3. Enkomiastische Theorien in der Renaissance.

Die Tatsache, dass in der Frührenaissance die lateinischen Autoren – und somit das Lob von *endoxa* – und in der Spätrenaissance sowie im Barock Aristoteles – und damit das Lob aller möglichen Gegenstände – den Vorrang hatten, ist mit der Wiederauffindung der *Institutio* von Quintilian im Jahr 1416, des *De Oratore* aus dem Jahr 1421 und mit der Übersetzung der aristotelischen *Poetica* dank Robortello (1549) zu erklären.

In Trapezuntius' *Rhetoricorum libri quinque* (1434) wird das *genus*

⁴³⁷ *Rhetorica ad Herennium* III, 10.

demonstrativum folgendermaßen definiert:

Demonstrativum est quod attribuitur in alicuius certae personae laudem, vel vituperationem cum amplificatione. Eius partes sunt laus et vituperatio. Laus est oratio amplificativa rerum bonarum, quas certae inesse personae dicimus. Vituperatio est oratio amplificativa rerum malarum, quas certae inesse personae dicimus.⁴³⁸

Das Sujet ist bekannt (“certae”) und wird vom Publikum als rühmlich bewertet, sodass der Redner seine Wahl nicht rechtfertigen muss. Ein weiterer Aspekt, der die Theorie von Trapezuntius an die von Cicero und Quintilian annähert, erwächst aus der Tatsache, dass es in dem *genus demonstrativum* keinen Gegenredner gibt, gegenüber welchem das Sujet gerechtfertigt oder verteidigt werden müsste. Auch die Gewissheit bezüglich der Handlungen und Eigenschaften des Objektes ist unumstritten.

Das Fehlen von *confirmatio* und *refutatio* trennt das *genus demonstrativum* von den anderen zwei *genera* auch in der *Rhetorica* Sansovinos (1546), da die *opinio comunis*, die über das lobwürdige Sujet herrscht, die Rechtfertigung der Objektwahl entfallen lässt. Wichtig ist also die Wahl eines Objektes, das vom Publikum als redlich angesehen wird.

Für Trissino⁴³⁹ ist das Lob immer eine Nachahmung der Handlungen und Eigenschaften der Besten, was impliziert, dass das Sujet eines Lobes immer adelig und bekannt sein soll.

Für Segni darf das Objekt eines Lobes allen vier *schemata* angehören, wichtig ist aber, dass die Eigenschaften, die der Redner dank der rhetorischen Mittel präsentiert, zeigen und beweisen, dass der Gegenstand ein *endoxon* ist. Für ihn sind die Argumente wichtiger als die tatsächlichen Eigenschaften des

⁴³⁸ *Georgii Trapezuntii Rhetoricorum libri quinque*, Lione 1547, S. 100.

⁴³⁹ Siehe Trissino (1970).

Sujets.

Cavalcantis *Retorica* konzentriert sich mehr auf das pragmatische Moment, das mit dem Lob zusammenhängt. Im Gegensatz zum für gewöhnlich passiven Publikum soll dieses für ihn aktiv sein und darüber entscheiden, ob auch der Redner und nicht nur das Objekt seines Lobes, Applaus verdient. Cavalcanti sieht das Lob als rhetorische Übung, um die rednerischen Qualitäten unter Beweis zu stellen. Einen möglichen Gegenstand des Lobes können auch Tiere, Pflanzen, Städte, Götter usw. sein, deren gelobte Eigenschaften auch vergänglich sein könnten. Damit zeichnet sich ab, dass die universalen und immer gültigen Eigenschaften eines Gegenstandes den partikulären Merkmalen weichen – ein Punkt, der die barocke Praxis noch sehr stark beeinflussen wird.

Ein ebenfalls wichtiger Rhetoriker, der die Entwicklung des Lobes beeinflusst hat, ist Sperone Speroni⁴⁴⁰. Als erster betrachtet er das Lob als wichtigste Gattung: Wie schon bei Plato soll auch bei Speroni das Lob der Tugenden das Publikum zur Nachahmung bewegen. Ebenfalls wichtig ist für ihn, dass der Redner durch passende Argumente zeigt, dass sein Objekt lobenswert ist. Ferner theoretisiert er die Unmöglichkeit, ein a-historisches Paradigma der lobenswerten Eigenschaften zu bilden, weil auch die ethischen und moralischen Werte des Publikums dem Wandel der Zeit unterliegen.

In der zweiten Hälfte der Renaissance verschiebt sich das Interesse in der Argumentation und in der Wahl des Objektes von universellen und immer gültigen Eigenschaften des Sujets zu partikulären und vergänglichen Merkmalen des Gelobten.

4. Enkomiastische Theorie des Barock.

⁴⁴⁰ Siehe Speroni (1978).

In der Diachronie der theoretischen Konzeption des Lobes erfährt die Wahl des Sujets von seinen Anfängen bis zur Spät-renaissance einen Wandel von einem *endoxon* zu einem *adoxon* und *amphidoxon*. Im Barock kommt das *paradoxon* noch dazu. In der barocken Theorie richtet sich die Aufmerksamkeit des Autors auf die Darstellung der rhetorischen Mittel, die das ästhetische *delectare* bewirken sollen, wohingegen die Literatur der Renaissance noch die Mimesis als Mittel benutzt hatte, um die ästhetische Wirkung hervorzurufen.

4.1. „Rinascimentaler Barock“: Cebà *Il Doria overo della oratione panegirica*.

Cebà gehört zu den sogenannten „moderati“, das heißt, zu den Autoren, deren Position noch mit der der Renaissance vergleichbar ist. In seinem Dialog *Il Doria* schildert Cebà die wichtigsten Eigenschaften des Lobredners: Ziel des Redners sei es, das Publikum zu überzeugen, dass der Gelobte des Lobes würdig ist. Dies sei stets mit dem Zweck verbunden, das Publikum zur Nachahmung zu bewegen.

4.2. *Ingegno, acutezza, argutezza*; die poetologische Basis des Barock.

Für Peregrini, Sforza Pallavicino und Meninni ist das Lob die wichtigste Gattung, weil der Redner in einem Enkomion die Möglichkeit hat, sein *ingegno* in der Findung neuer Argumente zu beweisen. „Acutezza“ bezeichnet die Verbindung zwischen Wörtern, zwischen Referenten und Wörtern oder zwischen

res und *res*⁴⁴¹, die durch Assoziationen verbunden werden, die neu und kreativ sein sollen. So entspricht die *acutezza* den Figuren der Metapher, der Antithese und des Enthymems,⁴⁴² die zwei Sachverhalte in Verbindung setzen können, die sonst keine Verbindung hätten. Je weit entfernt die in Verbindung gebrachten Sachverhalte sind, desto größer ist die *acutezza* des Dichters. Die rhetorischen Figuren, die dazu dienen *acutezza* offen zu legen, beanspruchen nicht die Darstellung des Wahren sondern die des Schönen für sich. Die *acutezza* bzw. die Scharfsinnigkeit der semantischen Verbindungen, die ihnen zugrunde liegt, soll bewundert werden. Die *acutezze* folgen allein der plausiblen Logik des Scheins und unterliegen nicht der mimetischen Darstellung der Wirklichkeit.⁴⁴³ Da der Geist des Empfängers dazu tendiert, ihm Unbekanntes zu bewundern, muss die *novità* notwendigerweise mit dem Konzept der *acutezza* verbunden sein. Beide sind von dem pragmatischen Moment der *meraviglia* gekennzeichnet, die beim Rezipienten erzeugt werden soll.

Pallavicinos *Trattato dello stile e del dialogo* rechtfertigt das *paradoxon* innerhalb des literarischen Diskurses, weil es den meisten Raum für die *meraviglia* lässt. Pallavicino sieht in der *meraviglia* das größte Vergnügen des Intellekts, das durch die neuartige Darstellung von *bis dato* bekannten Tatsachen erreicht wird. So erklärt sich z.B. das Lob einer Stechmücke, die in der *opinio comunis* als lästig bekannt ist, die aber durch die *acutezza* des Dichters als nützlich dargestellt werden kann. Die poetologische Auffassung der *meraviglia* und der *acutezza* rechtfertigt die Aufnahme des *brutto* innerhalb des literarischen Diskurses; alles darf besungen werden, immer vorausgesetzt man erzeugt damit *meraviglia*.

4.2.1. Traditionelle Metapher vs. barocke Strategie: Tesauros

⁴⁴¹ Cfr. Peregrini (1960), S. 118.

⁴⁴² Cfr. Peregrini (1960), S. 131-135. Siehe auch Frare (1992), S.16-20.

⁴⁴³ Cfr. Snyder (2005), S. 42-51.

Cannocchiale aristotelico.

Der *Cannocchiale aristotelico* versucht, die *acutezze* innerhalb aller Gattungen der Rhetorik zu definieren. Die *acutezza* – manchmal auch *arguzia* genannt – ist nach Tesauro eine „significazione ingegnosa“, d.h. ein Verfahren, dass ein Signifikant durch einen Signifikaten auf ingeniose Art und Weise ersetzt. Die *acutezza* ist also eine Metapher, die weg voneinander liegende Konzepte verbindet. Die Metapher stellt somit die Welt in einer neuen Form dar, welche dem Empfänger durch die Dekodierung der Metaphern Vergnügen bereitet. Der Dichter empfindet ebenfalls spielerisches Vergnügen, indem er seine Scharfsinnigkeit demonstriert. Somit kommt ein neues hedonistisches Literatur-Konzept auf, das allen Teilnehmern des literarischen Aktes das Moment der *meraviglia* beizudnen. Der Sender verpflichtet sich *meraviglia* zu erzeugen, der Empfänger empfindet *meraviglia* – im Sinne von *stupore* – durch die neuartige Metapher, und *meraviglia* – im Sinne von Bewunderung – gegenüber dem Sender, der die neue Metapher kreiert hat. Die Metapher von Tesauro muss aber nicht einen Erkenntniszweck im Sinne Aristoteles' erfüllen, sondern allein der *meraviglia* dienen. Sie muss auch nicht die Wirklichkeit nachahmen sondern lediglich spielerisch mit dem linguistischen Material umgehen.⁴⁴⁴

5. Diachronie des *genos epideiktikon*.

Die synchrone Analyse der Theorie des Lobes hat gezeigt, wie die eigentümlichen Elemente des Enkomions – Wahl des Sujets, Pragmatik und Struktur – sich innerhalb der Epochen ändern und eine neue Lob-Konzeption entstehen lassen. Bei Aristoteles spielte die Struktur der *loci* und die Findung

⁴⁴⁴ Cfr. Bisi (2006), S. 76.

passender Adjektive eine wichtige Rolle; bei den Lateinern stand die Pragmatik im Vordergrund, da das Lob vor allem im Forum Verwendung fand und das Lob dazu diente, die Lobwürdigkeit des Angeklagten zu beweisen; in der Früh-Renaissance kam der Struktur des Lobes eines *endoxon* eine wichtige Rolle zu; in der Spät-Renaissance hingegen war die Findung von Argumenten, die die Wahl eines *adoxon* oder *amphidoxon* rechtfertigen, wichtig. Auch im Barock ist dies von großer Bedeutung, um die Wahl eines *paradoxon* zu rechtfertigen. Im Barock geschieht die Findung von einfallsreichen Argumenten nicht nur zu dem Zweck, das gewählte Sujet als lobwürdig darzustellen, sondern auch mit dem pragmatischen Ziel, *meraviglia* zu erzeugen.

III. DAS *ENKOMION* IN DER ANTIKE UND IN DER RENAISSANCE.

Seit der Antike werden in der Praxis mehr Möglichkeiten realisiert, als die Theorie vorsieht; neben dem Lob von tatsächlich lobenswerten Sujets werden auch *paradoxa* und *adoxa* gelobt, und damit die doppelte semantische Valenz des Wortes *admiratio* schon immer verwirklicht. Die Studie der Praxis in der Antike dient als Basis, um die Entwicklung der Gattung besser verstehen zu können, bzw. als Beweis, dass das Lob als Gattung schon seit der Antike eine große Vielfalt an möglichen Sujets bot.

1. *Endoxon* in der Antike: Die pindarischen *Epinikia*.

Die pindarischen *Epinikia* sind 150 Jahre älter als die ersten Lobtheorien, sodass man vermuten könnte, die Theorien seien von der schon existierenden Praxis beeinflusst worden. Pindars Lobgedichte waren Auftragsgedichte, deren

Länge je nach Bezahlung variierte. Die Struktur ist jedoch immer dieselbe: Der Anfang und das Ende loben oberflächlich die Person – oft einen Sieger der Olympischen Spiele oder einen Krieger –, während in der Mitte eine mythologische Episode eingebaut ist, deren Protagonist vergleichbare Handlungen wie die gelobte Person vollbracht hat. Allerdings fehlt eine genaue Darstellung ebendieses Gelobten, sodass der einzig wahre Moment des Lobes in der mythologischen Erzählung zu situieren ist. Dieser mythologische Parallelismus wird in der nachkommenden Praxis immer wieder aufgerufen und variiert, je nach Epoche.

2. Das paradoxe Lob.⁴⁴⁵

Das paradoxe Lob – d.h. das Lob von “*deos et homines a ceterorum laudibus relictissimos*”⁴⁴⁶ - der Antike war als rhetorische Übung konzipiert, in der der Redner seine Scharfsinnigkeit bewies, indem er einen nicht-lobenswerten Gegenstand durch gut strukturierte und teilweise erfundene Beweise als lobenswert präsentierte. In dieser Sorte von Lob steht die *argumentatio* im Vordergrund.

Paradigmatisch dafür ist das Lob der Helena von Gorgias, das deutlich zeigt, welche Rolle die Perspektive spielt, unter der das Sujet präsentiert wird, da das Objekt eines Lobes, je nach gewählter Eigenschaft, mehr oder minder preiswürdig sein kann. Das Lob der Helena als schönster Frau gehört zum *endoxon schema*; die Tatsache, dass sie den Krieg von Troja verursacht hat und somit für die Tötung vieler heldenhafter Krieger verantwortlich ist, lässt das Lob

⁴⁴⁵ In meiner Arbeit werde ich mich nur auf das Paradoxon als rhetorische Kategorie konzentrieren und nicht auf die Frage nach dem Paradoxon in der Literatur, Natur, Kultur oder Sprache eingehen, siehe auch in Pernot (1993).

⁴⁴⁶ Frontones 215, 5; 217,3. Weitere Definitionen in Aristoteles, *Ret.*, I 1366^o 28-31, Quintilian, *Inst. or.*, II 17,4; III 7,28.

zum *paradoxon schema* gehören. Doch wurde sie entführt und auf betrügerische Weise nach Troja gebracht; unter diesem Aspekt ist sie nicht unbedingt als für den Krieg verantwortlich anzusehen – in diesem Fall kann von *amphidoxon schema* gesprochen werden. Das Lob gehört dann zum *adoxon schema*, wenn man bedenkt, dass sie unter dem Einfluss von Amor beschlossen hat, Paris nach Troja zu folgen.

Innerhalb des Lobes von *amphidoxa* ist das Lob der Stechmücke von Lukian paradigmatisch. Er wählt ein Tier aus, das die *opinio comunis* als lästig betrachtet, aber zeigt durch eine kühne *argumentatio* und die Findung von Eigenschaften dem Publikum, dass die Stechmücke lobenswert ist: Plötzlich besitzt die Mücke die schönsten Flügel der Tierwelt und ist mutig, weil sie den Kampf mit größeren Tieren aufnimmt, sie ist klug und unermüdlich, kann schön musizieren und ist gesellig. Damit besitzt sie genug positive Eigenschaften, um als des Lobes würdig erachtet zu werden.

3. Das Lob in der Renaissance.

Aufgrund der großen Bedeutung des *decorum* in der Renaissance, besteht eine strikte Trennung zwischen dem Lob von adeligen Personen in dem ernsten Diskurs und dem Enkomium niedrigerer Gegenstände in der Burlesk-Lyrik. Der ernste Diskurs thematisiert die Kongruenz zwischen der *opinio* des Ichs und der des Publikums, indem das Ich demonstriert, dass das Sujet lobenswert ist. Neben diesem Verfahren erweist die Praxis auch das Lob eines *endoxon* mittels unkonventioneller Strategien. Trapezuntius nach ist das Sujet immer ein Adliger oder eine berühmte Person – eine *certa persona* –, deren universell gültige positiven Eigenschaften ans Licht gebracht werden sollen. Konkret heißt das, dass nur die Eigenschaften gelobt werden, die das Publikum erwartet: Ein König

ist gerecht und rühmlich im Krieg, eine Dame ist schön und höfisch usw. In dieser Lobkonzeption finden die partikulären Eigenschaften der gewählten Person keinen Platz. Das *particolare* wird dagegen in der Burleske dargestellt, die es erlaubt, die Normen des *decorum* zu übertreten, um Komik zu erzeugen. Die Tendenz, burleske und ernste Dichtung zu vermischen, kann schon in Tassos Gedichten beobachtet werden, in welchen er die besonderen sowie auch die partikulären Eigenschaften der Adelligen besingt. Tasso gilt nämlich als Übergangsperson zwischen Renaissance und Barock.

Die sehr oft angewendeten Strategien für das Lob von einem *endoxon* in der Renaissance sind in der Auflistung der Handlungen oder Eigenschaften der Person zu finden. In dieser Kategorie fehlt die *argumentatio*, weil das Publikum das Sujet schon für lobwürdig hält.

Paradigmatisch hierfür ist Bandellos Sonett Nr. 188 an Luigi Gonzaga;⁴⁴⁷ in den Quartetten werden die Eigenschaften dem *locus a persona* und *a re* folgend, durch eine parallele Struktur präsentiert, die das Substantiv mit positiven, abstrakten und verallgemeinernden Adjektiven verbindet. Das Lob wird außerdem durch eine parallele Erwähnung der Eigenschaften des Gelobten und mythologischer Figuren unterstrichen. Im letzten Terzett thematisiert das Ich durch eine rhetorische Frage, dass ganz Italien Luigi Gonzaga für lobenswert hält. Wichtig ist die Tatsache, dass die Eigenschaften allgemein gültig sind und sich nicht auf partikuläre Eigenschaften des Gelobten beziehen.

Ein weiteres Beispiel ist die Auflistung aller positiven Eigenschaften auf der syntagmatischen Ebene, die das Sujet als ein *endoxon* erscheinen lassen.

⁴⁴⁷ „Se del bel viso le fattezze belle, / e l'altre membra a parte a parte i' miro, / dico che 'l biondo Apollo allor rimiro, / così leggiadro e bel vi fan le stelle. / Ma come il gran valore aggiunto a quelle, / ed il pregio dell'armi penso e ammiro, / onde vittorie sì famose uscìro, / Marte convien per forza ch'i v'appelle. / Mercurio giuro poi che sète allora, / che ragionando d'eloquenza un fiume / sparge il parlar, ch'acqueta ogni furore. / Qual meraviglia dunque se v'adora / La bell'Italia com'un sacro Nume, / per voi salir sperando al prisco onore?“ Bandello (1989), Nr. 188.

Paradigmatisch hierfür ist Bandellos Gedicht Nr. 187⁴⁴⁸, in welchem der Person „prodezza“ (v.1), „eloquenza“ (v.5) und „belliche imprese“ (v. 9) zugeschrieben werden, sodass sie als perfekter *cortigiano* dargestellt ist. Wichtig sind nicht die Handlungen oder die Eigenschaften der Person *per se*, sondern nur die Tatsache, dass die Person die erwarteten Eigenschaften ihrer sozialen Gruppe verkörpert.

Eine weitere – allerdings nur marginale – Strategie des ernststen Lobes preist der Gelobte durch ein raffiniertes Spiel auf der Ebene der Signifikanten - wie im Fall von Tansillos Lob von Gomez de Silva, in dem sich das lateinische bzw. italienische Signifikat von „silva“ ständig mit dem Namen des Gelobten verbindet - oder seine Taten und Eigenschaften werden in einem ganzen Block von Gedichten beschrieben. Doch bleibt die Regel erhalten, dass die gepriesenen Eigenschaften des Gelobten universell und allgemein für lobenswert gehalten werden müssen.⁴⁴⁹

4. Der rinascimentale burleske Diskurs.

⁴⁴⁸ “Quando ‘l valor e la prodezza vostra / meco, Signor, i’ penso, dico allora: - questi è si forte ed animoso ancora, / che di par con Alcide in campo giostra -. / E s’eloquenza in voi suoi frutti mostra, / come lo stil sì chiar fa fede ognora, / «ecco», allor grido, «chi le Muse onora / e tanto leva in alto l’età nostra». / Le vostre bellicose imprese tali / son che stancar puon Cirra; e ‘l vago dire / puó torvi a morte e altrui donar vita. / Quanto dunque dovete ognor gioire, /che vostra fama sia con sì bell’ali / con Marte e Febo sovra ‘l ciel salita.”, Bandello (1989), Nr. 187. Dieses Sonett kommt vor dem schon oben analysierten Sonett, das Luigi gewidmet ist, und welches zeigt, dass die zwei Strategien des Lobes nicht konkurrieren, sondern nebeneinander existieren.

⁴⁴⁹ Paradigmatisch sind an dieser Stelle Tebaldeos Gedicht Nr. 386, in dem als Sprecher ein Adler eingeführt ist, und Matteo Maria Boiardos Lob an Antonia Caprara und Ginevra Marieta Strozzi, die beide durch die *interpretatio nominis* gelobt werden. Im Fall von Boiardo wird das Lob nur spielerisch mit den Anfangsbuchstaben des Namens realisiert (Akrostichin), während im Fall Tebaldeos der Adler Gonzaga lobt, indem er seinen Flug mit dem hohen Ruhm des Gelobten vergleicht. Die Argumente des Adlers sind nur *verisimili*, aber die Tatsache, dass ein edles Tier, das dem Jupiter heilig und Wappentier des Hauses Gonzaga ist, ihn für lobenswert hält und Argumente gegeben sind, die das Publikum überzeugen, reicht als Beweis für die 'Lobwürdigkeit' von Gonzaga aus.

Ziel der Burleske ist es, das Publikum zu amüsieren: Die Komik wird vorrangig durch die Übertretung der Normen des ernsten Diskurses erzeugt, was zum einen die Einfügung des *turpe* und des skandalösen Vokabulars, zum anderen die Diskrepanz zwischen der Wirklichkeit des Objekts und seiner Darstellung impliziert. Die Burleske kann eine Parodie des ernsten Diskurses sein,⁴⁵⁰ oder eine eigenständige Gattung, die sich eigener Themen und eines spezifischen Vokabulars bedient.⁴⁵¹ In beiden Fällen ist die Burleske durch die Komik gekennzeichnet.

Das Lachen wurde von Plato als Diskrepanz zwischen Sein und Schein des Objektes definiert.⁴⁵² Für Aristoteles ist dieses ein Fehler und eine Täuschung, die der Redner durch Paronomasie, Anspielungen oder Homonymie erzeugt.⁴⁵³ Cicero erkennt das Lachen in einer Rede als notwendig an, um die *benevolentia* des Publikums zu erreichen, und die mit der Umkehrung von den positiven *loci* des Lobes erreicht wird.⁴⁵⁴ Für Maggi basiert das Lachen auf *meraviglia*, da das Lachen aus etwas Neuem und Unerhörtem resultiert und das Publikum somit überrascht wird:

quamquam vero ridicula omnia a superius enumeratis ridiculorum locis deduci certum sit, ea tamen, si non accedat admiratio, sola nequeunt suum munus praestare. Quod hac maxime ratione persuaderi potest: nullum enim ridiculum adeo salsum ac facetum est quod, si pluries audiatur, non fastidium potius quam delectationem pariat⁴⁵⁵.

Da die *meraviglia* und die *novità* zwei grundlegende Momente der barocken Poetologie sind und der ernste Diskurs im Barock sich der Themen der Burleske bedient, stellt sich die Frage, inwiefern *meraviglia*, *novità* und burleske Themen miteinander verbunden sind.

⁴⁵⁰ Cfr. Toffanin (1965), pp. 391-400.

⁴⁵¹ Cfr. Corsaro (1999), pp. 94-104.

⁴⁵² Cfr. Plato, Filebo 47d- 50e. Sieh auch Ordine (1996), pp. 1-10 und Kablitz (1996), pp.129-131.

⁴⁵³ Cfr. Aristoteles, *Rhetorica* III, 1412a, 1419b.

⁴⁵⁴ Cfr. Cicero, *De Oratore* II, 370-75.

⁴⁵⁵ Maggi (1550), pag.98.

In der Renaissance wurde das Lachen durch Parodien, Satiren oder durch das Lob von *paradoxa* hervorgerufen.

Firenzuolas *In lode della salsiccia* ist eine Parodie des moralphilosophischen Lobes der Tugend, weil auf alle typischen Momente dieses Diskurses angespielt wird, um ihn zu dekonstruieren. Die Lektüre des Textes kann auf zwei Ebenen erfolgen: Als Lob eines niedrigen Gegenstandes und als Lob des Geschlechtsverkehrs. Die sexuelle Ebene wird dabei immer nur angedeutet und nie explizit thematisiert. Die Existenz der Allegorie zeigt aber, dass dem Lob eine zusätzliche Ebene zugeschrieben wird, welche das Lob als Parodie des ernstesten Systems fungieren lässt.

Grazzinis *In lode della pazzia* ist ein Beispiel für die *imitatio* des paradoxalen Modells von Gorgias. Das Lob einer Krankheit, die die *opinio comunis* für gefährlich hält, braucht eine *argumentatio*, die – wie bei Gorgias –, alle Vorteile der Krankheit auflistet und positiviert. Dies geschieht z.B. durch das Anführen der Tatsache, dass ein psychisch Kranker sich nicht vor dem Tod fürchte: Der Tradition nach waren nur die Krieger diejenigen Männer, die den Tod nicht fürchteten und sich sogar wünschten, im Krieg zu sterben. Mit diesem Beispiel wird klar, dass das Gedicht nicht nur ein paradoxales Lob ist, sondern auch ein ironisches Spiel mit der literarischen Tradition.

5. Ernsthaftes Lob des Partikulären: Tasso als Repräsentant des Epochenübergangs.

Tasso repräsentiert die fundamentale Brücke zwischen Renaissance und Barock, da seine enkomiastischen Gedichte den Hiatus zwischen diesen beiden

Epochen in ein *continuum* verwandeln. Seine Dichtung schließt die Normen der Renaissance sowie auch die Neuheiten des Barock ein. Die Personen, die er lobt, sind wie in der Renaissance adelig, doch werden nur ihre punktuellen und transitorischen Eigenschaften gelobt – wie es im Barock der Fall ist. Wie schon Friedrich betont hat, machen die Anwendung von *metafora concettosa*, von Hyperbeln und einer Pointe am Ende des Gedichtes aus Tasso einen Vorläufer des Barock⁴⁵⁶.

Dieser Meinung schließe ich mich nicht nur wegen des von Friedrich betonten Stils an, sondern auch aufgrund der Realisierung des Lobes von partikulären Details und der Überwindung der Darstellung typischer und universaler Merkmale einer Personenkategorie. Tasso führt nämlich nur personenspezifische Details auf, wofür paradigmatisch das Lob der Lucrezia d'Este als älterer Frau angeführt werden kann,⁴⁵⁷ weil die Argumentation aber derart strukturiert ist, dass es die verwendete Metaphorik der Rose zu zeigen schafft, dass eine Frau im Laufe der Zeit ihre Schönheit nicht verliert. Gerade die nicht-lobenswerte Eigenschaft des Objekts wird in das Lob integriert und durch die *argumentatio* und die Verwendung der traditionellen Metaphorik so perspektiviert, dass sie als lobenswert erscheint. Anders gesagt, wird das partikuläre Manko des Objekts bewusst gewählt und durch rhetorische Mittel positiviert. Dies hat zur Folge, dass auch niedrige Gegenstände Teil des Lobes werden können: In seinen *Discorsi dell'arte poetica*⁴⁵⁸ postuliert Tasso die Möglichkeit der Integration von niedrigen Themen in den ernsthaften Diskurs, weil die Beziehung *res-genus* durch die von *res-concetto-genus* ersetzt werde; Man könne ein niedriges Objekt innerhalb eines hohen *genus* loben, solange das

⁴⁵⁶ Cfr. Friedrich (1964), S. 525-26.

⁴⁵⁷ “ Ne gli anni acerbi tuoi purpurea rosa / sembravi tu, ch’a i rai tiepidi, a l’ora / non apre ’l sen, ma nel suo verde ancora / verginella s’asconde e vergognosa; / o più tosto parei, ché mortal cosa / non s’assomiglia a te, celeste aurora / che le campagne imperla e i monti indora / lucida in ciel sereno e rugiadosa. / Or la men verde età nulla a te toglie; / né te, benché negletta, in manto adorno / giovinetta beltà vince o pareggia. / Così più vago è ’l fior poi che le foglie / spiega odorate, e ’l sol nel mezzo giorno / via più che nel mattin luce e fiammeggia” Tasso (1963), n° 592.

⁴⁵⁸ Cfr. Tasso (1964), pag. 43.

conchetto hoch bleibt. Diese neue Triade öffnet die Türen auch für das Lob von Fehlern oder Eigenarten, wie im Falle eines Muttermals. In der Tradition ist das Gesicht einer Frau weiß und unbefleckt; Tasso schafft es jedoch, Argumente zu finden, die auf glaubwürdige Art und Weise zeigen, dass ein beflecktes Gesicht wesentlich schöner als ein unbeflecktes sein kann.

In der Wahl der Eigenschaften beginnt mit Tasso eine Verschiebung von *endoxa* zur *amphidoxa*, was im Barock zur *adoxo* und *paradoxa* führt.

IV. BAROCKES LOB VON *ENDOXA*.

Der ernste und der burleske Diskurs, die in der Renaissance strikt getrennt waren, werden im Barock vermischt. Dies geschieht dank einer neuen Poetik, die wiederum mit der Änderung des Konzeptes der *admiratio* verbunden ist. In der Renaissance konnte der Dichter *admiratio* beim Leser erwecken, wenn er *imitatio* und *aemulatio* treffend anwenden konnte. Im Barock geht mit dem Konzept der *admiratio* das Moment der 'Verwunderung' einher und sie ist somit mit dem Konzept der *meraviglia* und der *novità* verbunden. Nur neue Sujets oder neue Arten sie zu behandeln, können beim Leser *meraviglia* und *admiratio* erzeugen. In der Renaissance war die *meraviglia* ein struktureller Moment des Epos⁴⁵⁹, während sie im Barock zum wichtigsten Bestandteil der Textpragmatik wird.

„La vera regola è saper rompere le regole [...] il fin del poeta è la meraviglia“⁴⁶⁰ sind die zwei Angelpunkte der barocken Poetik. Anstatt sich Petrarca zuzuwenden, kehrt Marino teilweise zu typischen Verfahren der *poesia cortigiana* zurück. Anstelle des Universellen wählen er und die *Marinisti* das Partikuläre und das Transitorische.

⁴⁵⁹ Siehe Tasso (1964), *Discorsi dell'arte poetica*.

⁴⁶⁰ Marino (1912), S. 55.

Dieses Kapitel widmet sich dem Lob von hochrangigen Persönlichkeiten und beabsichtigt, die Neuartigkeit in der Lobdichtung eines traditionellen Sujets besonders hinsichtlich der Textpragmatik und somit den Bruch zwischen Renaissance und Barock aufzuzeigen.

1. Die *Lira* von Giovan Battista Marino.

Die *Lira* von Marino erweist seine Neuigkeit schon durch die Wahl der Einordnung der Sonetten⁴⁶¹, da sie in drei Teile geteilt ist, die einander in ihrer Thematik entsprechen und sich durch semantische und syntaktische Verweise gegenseitig zitieren. Die *Rime amorose*, *Rime marittime* und *Rime boscherecce* verweisen auf die *Amori* des dritten Teils, die *Rime eroiche* auf die *Lodi*, die *Rime Lugubri* auf die *Lagrima*, die *Rime morali e sacre* auf die *Divozioni* und die *Rime varie* auf die *Capricci*.⁴⁶² Wie anhand der Titel schon zu erkennen ist, behandeln die jeweiligen Teile das gleiche Thema, welches aber jeweils unterschiedlich perspektiviert wird.⁴⁶³ Diese perspektivische Variation soll aber nicht denselben Zweck wie bei Petrarca oder in den petrarkistischen Gedichtzyklen erfüllen, die Momente der *memoria* zu präsentieren, es handelt sich vielmehr um eine spielerische Strategie, um die *novità* zu verwirklichen und

⁴⁶¹ Die Neuigkeit den *Canzonieri* gegenüber zeigt sich auch in der Verwendung von Sonetten in dem ersten und dritten Teil während sich *Canzoni* und Madrigalen in dem zweiten Teil vermischen. So wird die mittelalterliche Ordnung und Hierarchie der Gattungen – Canzoni, sonetti, madrigali – neu definiert.

⁴⁶² Die zweite Sektion enthält *madrigali* und *canzoni*, während die erste und die dritte nur Sonette beinhaltet. Das zeigt markant, dass der *Canzoniere* bei Marino nicht den von Petrarca nachzeichnet, sondern sich an die mittelalterliche Division des *canzoniere* durch metrische und thematische Kategorien hält. Allerdings werden niedrige *genera* (*madrigali*) mit hohen (*canzoni*) gemischt.

⁴⁶³ Die jeweilige Sektionen greifen die gleichen Themen auf, die durch Variationen der Metaphorik oder der beschriebenen Situation spielen; so wird z.B. in den *Rime marittime* und *Boscherecce* die punktuelle Liebe von Fischer und Hirten besungen, während die *Amori* die Liebe allgemein zum Thema hat. Die Metaphern der ersten Sektion werden in der dritten aufgegriffen und variiert, wie wir anhand der *Rime eroiche* und *Lodi* sehen werden. Für die Analyse der thematischen Variationen innerhalb der *Lira* siehe Besomi (1991)

somit *meraviglia* zu erzeugen: Dies gilt für die *Lira* allgemein⁴⁶⁴, tritt aber in ihren enkomiastischen Teilen noch deutlicher zutage. Im Falle einer Sammlung enkomiastischer Texte geht es im Grunde nie um eine Abbildung der *memoria* eines Subjekts. Die Tatsache, dass das *rinascimentale* Verfahren der perspektivistischen Multiplikation in einem Diskurs aufgegriffen wird, in dem sie keinen Platz hat, zeigt den Willen des Autors, dem Leser eine neue Darstellung des gleich gebliebenen Sujets anhand neuer *concetti* anbieten zu wollen, mit dem Zweck, *meraviglia* zu erzeugen.⁴⁶⁵

1.1. *Rime Eroiche* und *Lodi*.

Die *Rime Eroiche* widmen sich, wie der Titel schon verrät, dem Lob hochrangiger Personen. Die Sonette sind auf zweierlei Weise organisiert: einerseits durch das Lob einer Kategorie (Kardinäle, adelige Familien, usw.) und andererseits durch eine chronologische Ordnung, die die Reise Marinos von Neapel nach Venedig widerspiegelt. Diese zweite Ordnung zeigt, dass Marino den *iter amorosum* mit einem *iter poeticum* ersetzen will, um sich damit von Petrarca zu distanzieren, und um die ursprüngliche Funktion der Lobdichtung als Gelegenheitsdichtung aufzugreifen⁴⁶⁶.

Aus dem Incipit der zwei Sektionen geht es hervor, dass die Metaphern, die Struktur des Lobes und die Grenze zwischen das *genus demonstrativum* und *deliberativum* neu konzipiert werden. Das *Incipit* der *Rime Eroiche* listet alle Eigenschaften und Taten, die dem Herzog von Toskana zuzuschreiben sind. Das *Incipit* von der *Lodi* listet dagegen die Taten auf, die der Herzog von Savoyen

⁴⁶⁴ Paradigmatisch für die Verstrickung der Sektionen sind die Sonetten 5 der *Rime Marittime* und *Lugubri*, die die gleiche Metaphorik, die gleiche Reim-Wörter und die gleiche Struktur verwenden.

⁴⁶⁵ Marinos *Lira* ist metapoetisch zu interpretieren, sowie auch bei seinem *Adone* der Fall ist. So ist es bedeutungsvoll, dass die Sonetten, die die numerische Mitte darstellen, Dichtung als Thema haben. Siehe dazu n° 26 von *Rime Marittime*, n° 28 von *Rime Lugubri* und n° 27 von *Rime Eroiche*.

⁴⁶⁶ Bemerkenswert ist das Selbstlob, das im 27 ans Licht kommt, und in dem Marino seine dichterischen Fähigkeiten thematisiert. Die zentrale Position des Sonetts und somit die zentrale Position der Dichtung sind mit Sicherheit als metapoetisch zu interpretieren.

vollbringen sollte, um gelobt zu werden. Daraus lässt sich bereits ableiten, dass es sich hierbei weniger um ein tatsächliches Lob des Adressaten, als um einen Ratschlag zum lobenswürdigen Betragen handelt.

Das Sonett Nr. 2 spiegelt das zweite Sonett der *Rime Eroiche* wieder und zeigt die unterschiedliche Poetik auf, die den *Lodi* zugrunde liegt. Im zweiten Sonett der *Eroiche* wird durch das Adverb „già“ (schon) gleich sechsmal betont, dass die gelobten Aktionen bereits stattgefunden haben. In den *Lodi* weist das Adverb „tosto“ (bald) darauf hin, dass die Handlungen erst noch stattfinden werden. Komplementär dazu, wird das Plusquamperfekt der *Eroiche* systematisch durch die Verwendung des Futurs ersetzt. Die semantisch-metaphorischen Parallelen zwischen den zwei Sonetten zeigen deutlich den Wandel von einem Lob partikulärer Momente der *vita* des Gelobten zum Lob einer Handlung, die in der Zukunft situiert ist, auf. Daher stellt sich die Frage, ob die Lobgedichte der *Lodi* zum *genus demonstrativum* gehören.

Die Tatsache, dass das Lob eine *argumentatio* enthält, die die Wahl des Sujets rechtfertigt, wirft die Frage auf, ob diese Teile der *Lira* zum *genus demonstrativum* gehört oder ob sie doch dem *genus deliberativum* zugeschrieben werden sollten. Paradigmatisch dafür ist die Sonettgruppe Nr. 6-10, die Heinrich IV., seiner Frau Maria de' Medici und ihrem Sohn Ludwig XIII. gewidmet ist.

In dem Sonett Nr. 6 wird Heinrich IV., König von Frankreich, aufgefordert, die für den König typischen Utensilien (Lanze und Schwert) niederzulegen, um sich der Liebe zu widmen. Diese Aufforderung verletzt die ethischen Normen, die besagen, dass ein König Kriege führen und sich eben nicht auf die Liebe konzentrieren soll. Die von Marino verwendete Metaphorik gehört zum Liebesdiskurs, sodass deutlich wird, dass Marino den Lob- und Liebesdiskurs vermischt. Er vermischt auch das *genus deliberativum* mit dem *demonstrativum*, da die Botschaft des Gedichtes eine Aufforderung ist. Der äußere Anlass des Sonetts – die Hochzeit zwischen Heinrich und Maria – lässt aber das Gedicht

dem *genus demonstrativum* angehören.

Das Sonett Nr. 8 widmet sich dem neugeborenen Sohn von Heinrich IV., Ludwig XIII.: die Tatsache, dass der Thronerbe gewählt wird, der den Fortbestand der Dynastie sichern soll, funktionalisiert die Liebe unter einem enkomiastischem Gesichtspunkt. Da ein Neugeborenes noch keine großen Taten vorweisen kann, sollte sein Lob auf die Beschreibung der Taten der Eltern basieren. Stattdessen listet Marino seine Wünsche und seine Empfehlungen auf, wie ein Kind erzogen werden sollte, um lobenswert zu werden. Dies erinnert an die Worte Aristoteles', der besagte, dass die Grenzen zwischen *genus demonstrativum* und *deliberativum* sehr labil sind.⁴⁶⁷ Diese labilen Grenzen der aristotelischen Theorie zwischen dem *genus deliberativum* und *demonstrativum* erlauben Marino die Freiheit der Gattungsmischung.

Das Sonett Nr. 9 zeigt auf, wie die mimetische Konzeption der Lyrik durch eine rhetorische ersetzt wird. Ludwig XIII kann, wie alle Neugeborenen, nicht sprechen; diese allgemein gültige Eigenschaft wird partikulär und nur für Ludwig geltend gemacht: Nur er kann nicht sprechen und somit die Frage nicht beantworten, ob es schönere Frauen als Venus und Diana gibt, weil die zwei Gottheiten seine Zunge gebunden haben, sodass er nicht verraten kann, dass seine Mutter die Schönste ist. Die ingenüöse Argumentation ist ein Beispiel dafür, wie ein *adoxon* als *endoxon* perspektiviert werden kann.

Dank dieser Gruppe werden zwei Strategien klar, die für Marino typisch sind. Einerseits beweist die Wahl eines *endoxon*, das durch *adoxale* Eigenschaften gelobt wird, die Wichtigkeit der *argumentatio*, andererseits zeigt die Wahl von *adoxalen* Eigenschaften die Tendenz, das universal Gültige durch das Partikuläre und Transitorische zu ersetzen. Diese zwei Strategien und die

⁴⁶⁷ Aristoteles, 1368a.

Verwendung von der *interpretatio nominis*⁴⁶⁸ zeigen, dass mit Marino der von Tasso angefangene Wandel des Lobes weitergeht. Die Pragmatik, die an den Texten gebunden ist, ist noch das Lob des Sujets, allerdings zeigt sich deutlich, dass wichtiger als die Person der Redner und sein Ingenium ist. Die Verwendung von kühnen Argumenten und ingeniösen Metaphern zeigt deutlich, dass die an diesen Texten gebundene Pragmatik die *meraviglia* ist.

2. *Endoxale* Personen in den Werken der *Marinisti*.

Der barocke Charakter der Marinisten kommt vor allem in den von ihnen neu gewählten Sujets ans Licht, während die berühmten Personen im Wesentlichen noch immer mittels rinascimentaler Techniken gelobt werden. Anders ist dies beispielsweise bei B. Dotti. Sein Lob gilt einem Professor (Giacopo Grandis), der es durch seine Untersuchungen von Leichen schafft, das Leben aus dem Tod hervorzurufen. Sein Sonett *Al Signor Giacopo Grandis fisico eccellentissimo e lettor di anatomia* spielt in der Makrostruktur mit einer semantischen Opposition zwischen Tod und Leben, und zeigt, dass selbst ein unschönes Thema wie die medizinische Obduktion als Gegenstand der Lyrik gewählt werden darf. Lobenswert wird in diesem Sonett die Tatsache, dass durch die medizinische Obduktion neue Krankheiten analysiert werden können, und somit neue medizinische Erkenntnisse gewonnen werden, die den Patienten das Leben verlängern können. Das gleiche gilt auch im Fall des Sonetts, das von Grandis analysierten Fehlgeburten gewidmet ist und sehr gut verdeutlicht, dass das Schöne im Barock dem – in traditioneller Sicht – Häßlichen Platz macht, wenn dieses durch das *conchetto* und durch eine passende Argumentation legitimiert

⁴⁶⁸ Die *interpretatio nominis* leitet lobenswerte Eigenschaften mittels eines geistreich-pointierten Spiels aus dem Namen des Gelobten ab: So wird z.B Herr Colonna (=Säule) als Säule der Welt gelobt. Marino, *Rime Eroiche*, Nr. 16.

werden kann. Im Barock ist die *meraviglia* des Lesers vor dem vom Dichter gewählten *conchetto* wichtiger, als das „Paradigma des Lobenswerten“. Auch in diesem Fall merkt man, dass die Pragmatik, die dem Text unterliegt, nur den *delectare* und *meravigliare* gewidmet ist.

V. DER ALLTAG ALS HELD: LOB VON *ADOXA*, *PARADOXA* UND *AMPHIDOXIA* IM BAROCK.

Wie schon in dem theoretischen Teil besprochen, ist die barocke Poiesis durch *meraviglia* und *novità* gekennzeichnet. Für Marino bestand die Neuigkeit in der Wahl von *adoxalen* Eigenschaften, die er einem *endoxalen* Sujet zuschrieb. Bei den Marinisten werden, andersrum, *endoxale* Eigenschaften zu *adoxalen* Sujets zugeschrieben. Dies geschieht, weil die Intention des Autors nicht mehr die lehrhafte Darstellung der positiven Eigenschaften des Sujets ist, sondern die Darbietung seiner eigenen ingeniösen Eigenschaften. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass viele barocke Dichtungen sich Themen der rinascimentalen Burleske bedienen. Daher stellt sich die Frage, warum dies der Fall ist und in welchem Zusammenhang die Wahl von niedrigen Gegenständen und die Poetik der *meraviglia* stehen, bzw. wie sich *meraviglia*, *novità* und Komik zueinander verhalten.

1. Neue Themen

Eine mögliche Strategie, um Neues hervorzubringen, besteht darin, ein Sujet zu wählen, das in der literarischen Tradition noch nicht innerhalb der ersten Diskurses besungen worden ist; eine andere Strategie ist das Aufgreifen traditioneller Themen, die dann neuartig dargestellt werden.

Das Lob einer Uhr ist ein neues Thema des lyrischen Diskurses, das im Barock sehr beliebt und verbreitet war. Durch das Lob der Uhr als konkreter Alltagsgegenstand wird das traditionelle Motiv der Vergänglichkeit der Welt angesprochen. In der Tradition wurde das Thema durch Metaphern umschrieben, während im Barock die Metaphorik durch einen tatsächlich greifbaren Gegenstand konkretisiert wird. Metaphorisch realisiert werden wiederum, die konkreten Aspekte der Hinfälligkeit der Welt – wie etwa die Tatsache, dass der Körper nach dem Tod zu Staub wird. Paradigmatisch hierfür ist das Sonett XII von Sempronio, in dem das Lob einer Uhr zum Ausgangspunkt einer philosophischen Argumentation genommen wird, die die Menschheit vor dem Fließen der Zeit warnen will. Dem Lob wird somit eine neue pragmatische Dimension zugeschrieben, die das *genus demonstrativum* traditionell nicht besitzt und beim Leser *meraviglia* erweckt.

In Materdonas *Verdea di Fiorenza* wird eine Rebsorte (*verdea*) besungen, um eine ingeniöse *interpretatio nominis* zu entwickeln. Durch eine falsche Etymologie wird das traditionelle Prädikat des Weins (das göttliche Dasein) zu „vera dea“ (die wahre Göttin) und „vera idea“ (die wahre Idee) von Florenz verwandelt. Das literarisch neue Thema bietet dem Dichter so die Möglichkeit, eine ingeniöse Strategie zu verwirklichen, um den Leser zu verwundern.

1.2. Das Lob von *adoxia* in der geistlichen Lyrik.

Das Lob der Natur wird im Barock zu einem Instrument, um die Größe des Schöpfers und das *ingenium* des Dichters zu exponieren, dessen Intelligenz zu einer greifbaren Manifestation der Größe Gottes wird. Beispielhaft dafür sind Lubranos *Scintille poetiche*, die in den *Moralità tratte dalla considerazione del*

verme setaiuolo versuchen, aus der Darstellung des Lebens einer Seidenraupe, moralische Lehren zu ziehen. Ein Wurm ist an sich ein niedriges Geschöpf, das aber als Geschöpf Gottes innerhalb der ernstesten sakralen Dichtung gelobt werden kann, da im Barock die Hierarchie der Gegenstände, die für den Lobpreis Gottes gewählt werden dürfen, aufgehoben ist. Alle Geschöpfe besitzen den gleichen Status, da sie alle gottgewollt und gottgeschaffen sind. Die Größe Gottes manifestiert sich auch in einem Floh oder einer Steckmücke.⁴⁶⁹ Das Wichtige in einer Predigt – wie schon Augustinus in seinem *De doctrina christiana* dargelegt hatte⁴⁶⁹ – ist der Effekt, den der Dichter beim Publikum erzeugen kann.

Lubrano mischt die für den hohen Stil typischen Merkmale mit zoologischen Termini und verwirklicht somit die Lehre Augustins und die barocke Poetik des *nuovo* und *meraviglioso*. Die Seidenraupe ist an sich schon eine Metapher, weil sie eine komplette Metamorphose durchlebt und sich in einen Schmetterling verwandeln kann. Durch ihre Natur trägt sie die Opposition Leben vs. Tod in sich, stirbt sie schließlich als Puppe, um als Schmetterling weiter zu leben.⁴⁷⁰ Die Wahl der Seidenraupe innerhalb des sakralen Diskurses wird schon in den Evangelien gerechtfertigt, in welchen der Wurm bildhaft für den leidenden Christus steht. Dies führt dazu, dass ein niedriges Geschöpf, das für eine lyrische Darstellung zunächst unangemessen erscheint, nun ein legitimer Gegenstand wird, um die christliche Lehre zu veranschaulichen.

Auch in diesem Fall wird das Lob benutzt, nicht um das Sujet zu preisen, sondern um über etwas anderes zu reden. Die an den Text gebundene Pragmatik ist somit aufgehoben.

⁴⁶⁹ Agostinus, Bd XXVII, S. 50.

⁴⁷⁰ Die Wahl des Wurmes ist noch durch die Wiederbelebung der Scholastik gerechtfertigt, die von der „evidenza“ gekennzeichnet ist. Die Dichter brauchen ein greifbares Zeichen der Größe Gottes und der Wurm mit seiner Metamorphose ist ein solches Zeichen. Cfr. Jori (1998), S. 45-53.

2. Neue Metaphern.

Im Barock erfahren die traditionellen metaphorischen Bilder eine Konkretisierung. Paradigmatisch sind dafür die Gedichte, die dem Diamanten, der Koralle und der Perle gewidmet sind. Diese Edelsteine wurden in der Tradition als Metapher der Schönheit der Frau oder als ihr Epitheton benutzt. Im Barock werden nun die tatsächlichen, dem Edelstein zugehörigen Eigenschaften gelobt, was einen Verlust ihrer Funktion als *tertium comparationis* zur Folge hat. So wird z.B. der Diamant, der in der Tradition nur bildhaft für die Härte der Dame dem Liebenden gegenüber stand, bei Fontanella konkret für seine Härte gelobt. Ferner stand der Diamant auch als Symbol für die Festigkeit der Liebe: das wird von Fontanella wieder aufgerufen, um eine ingeniöse *interpretatio nominis* zu verwirklichen. Von dem Wort „diamante“ wird das „i“ elidiert, sodass die Behauptung möglich wird, „costanza impari innamorato core /poichè il titolo porti d'amante“. (den Name „diamante“ verdankt der Stein der Tatsache, dass er ein Zeichen für den Liebenden ist).

Das gleiche Schicksal hat auch die Perle, die in der Tradition metonymisch für die weißen Zähne der Dame stand und im Barock wegen ihrer weißen Farbe besungen wird. Das Spiel mit den traditionellen Metaphern zeigt erneut den Willen der barocken Autoren, etwas Neues zu verwirklichen.

Auch in diesem Fall ist die an Texte gebundene Pragmatik nicht eine ethische Verbesserung des Publikums oder das Preisen des Sujets, sondern ein Zeigen des Ingenium des Dichters, um *meraviglia* beim Publikum hervorzurufen.

3. Beziehung zwischen der Burleske und der ernsten barocken Lyrik.

Das Lob von Tieren wirft die Frage auf, ob diese Form des Lobes einer

ernsten Pragmatik unterliegt, ob die barocken Dichter vielleicht eine Mischung der Gattungen zum Ziel haben, oder ob diese Lobgedichte dem pragmatischen Zweck eines 'erstaunten Lachens' unterliegen. Anders gesagt stellt sich hier die Frage nach der Beziehung zwischen der barocken *meraviglia* und dem Lachen.

Das Sonett LXXII von Preti ist paradigmatisch für das Lob, das nur *meraviglia* beim Leser hervorrufen will. Das Sonett handelt von der Schnelligkeit eines Pferdes, die aber nicht mimetisch, sondern nur durch Metaphern und Paradoxe abgebildet wird.

Fontanellas *Alla lucciola* scheint eine poetologische Metapher der barocken Lyrik überhaupt zu sein; der Glühwurm besitzt in der Nacht alle Schönheiten, ist aber am Morgen doch nur ein Wurm. Auf die Lyrik übertragen bedeutet dies: Alles scheint wunderschön zu sein, solange die Metapher die wahre Essenz des Sujets verbirgt; doch wird die Metapher erst einmal verstanden und dekodifiziert, kommt die Banalität des Sujets zum Vorschein. Gerade diese Diskrepanz zwischen dem Schein, den die Metapher vermittelt und der Realität des Sujets, bringt den Leser zum Staunen.

Die Feststellung, dass der burleske Diskurs und die ernste barocke Lyrik sich der gleichen Themen bedienen, wirft die Frage auf, in welcher Beziehung die zwei Diskurse zueinander stehen. Beide haben die Erzeugung der *meraviglia* zum Ziel; in der Burleske soll die *meraviglia* zum Lachen bringen, im Barock Staunen hervorrufen. Doch inwiefern unterscheiden sich das Lachen und das Staunen voneinander?

De ridiculis von Maggi theoretisiert die enge Beziehung zwischen den beiden Momenten der Rezeption. Sie entstehen aus den für das *genus demonstrativum* typischen *loci*: Der Leser staunt über die positiven Eigenschaften der gelobten Person, lacht aber über sie, wenn die Eigenschaften von den Normen der Natur abweichen. Das Lachen ist insofern von dem Neuen nicht zu trennen, als man über etwas Neues lacht, sich aber angesichts von

bereits Bekanntem langweilt. Daraus folgt, dass *meraviglia*, *riso* und *novità* drei unzertrennliche Parameter sind. In der Renaissance war das *meraviglioso* nur ein Moment der Burleske und des Epos – allerdings in einem ganz und gar unterschiedlichem Sinn –, während es im Barock zum wichtigsten Moment aller rhetorischen Verfahren wird. Dies erklärt, warum man den Eindruck gewinnt, dass im Barock kein burlesker Diskurs mehr existiert; dieser ist nämlich in den ernstesten Diskurs eingeflossen und hat sich mit diesem vermischt.

IV. SCHLUSSWORT.

Die Episteme der Renaissance ist durch die Ähnlichkeit und die Pluralität gekennzeichnet: Man untersucht die Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen den *res* mit einem Erkenntniszweck. Diese Beziehungen sind aber nicht einseitig und statisch, da man eine *res* aus verschiedenen Perspektiven betrachten kann. Dieser letzte Punkt hat in der Lobdichtung einen eingeschränkten Platz: Für das Lob eines Sujets gibt es nämlich nur beschränkte Möglichkeiten, da der Dichter sich immer am Paradigma des Lobenswerten orientieren soll. So ist ein König als recht und rühmlich im Krieg, eine Dame als schön und prüde, ein Prinz als redegewandt darzustellen. Mit anderen Worten: In der Renaissance werden nur rühmliche Sujets gewählt, die durch Eigenschaften, die typisch für die jeweilige Kategorie der Person sind, gepriesen werden. Dabei ist das Publikum auch der Meinung, dass das Gelobte lobenswert ist. Die Pragmatik die mit dem Lob gebunden ist, reduziert sich auf das Staunen über das Sujet.

Dagegen entfaltet sich die Pluralität im Barock als fast einzige Möglichkeit einer spielerischen Darstellung des Sujets. In dieser Epoche wird die Pluralität als Mittel benutzt, um *meraviglia* zu erzeugen; es geht nämlich darum, ein bekanntes Sujet immer neu zu perspektivieren, sodass damit beim Publikum eine ästhetische Wirkung erzeugt. Während in der Renaissance die Ähnlichkeit

zwischen zwei *res* ein Erkenntnismittel war, um die Welt zu verstehen, tritt an diese Stelle im Barock das Konzept 'der Diversität', das möglichst weit auseinander liegende Sachverhalte in Verbindung zu setzen versucht. Dies erklärt, warum in dieser Epoche das rhetorische Mittel der Metapher an Wichtigkeit gewinnt, da sie die Wirklichkeit verfremdet und die verschiedenen Relationsmöglichkeiten zur Anschauung bringt. Ferner ermöglichen die rhetorischen Mittel auch ein Spiel mit der literarischen Tradition und bieten dem Dichter die Möglichkeit, das wahre Wesen des Sujets zu verbergen.

Während es in der Renaissance sehr wichtig war, dass das Sujet bekannt und beim Publikum als lobenswert galt, wählen die barocken Dichter das in der literarischen Tradition Unübliche aus, sodass ihr *ingenium*, treffende Argumente für das Lob zu finden, besser ans Licht kommt. Dies erklärt, warum in der Praxis der Lobgedichte ein Wandel stattfindet, der das Interesse der Dichter von *endoxa* zu *adoxo*, *amphidoxa* und schließlich im Barock auch zu *paradoxa* verschiebt. Auch was die gepriesenen Eigenschaften betrifft, ist ein Wandel festzustellen von universal gültigen Eigenschaften zu Eigenschaften, die nur für eine Person in einem transitorischen Moment gültig sind.

Die epistemologische Wende zwischen Cinque- und Seicento bringt eine neue Konzeption des Menschen mit sich, der jetzt Zentrum des Universums ist und dessen Ingenium gezeigt werden soll. Diese Wende ist auch in dem Lob-Discours zu sehen, da es im Barock nicht mehr darum geht, das Sujet zu präsentieren, sondern die Ingeniosität des Redners zur Schau zu bringen.

Die Aufmerksamkeit des Publikums fokussiert nicht mehr auf dem Gelobten sondern auf die Art und Weise, wie er gelobt wird. Die Pragmatik des Lobes ist nicht mehr in dem Preis des Sujets oder in einer moralisch-etischen Verbesserung des Publikums zu sehen, sondern in der *meraviglia*, die der Redner erzeugt.

VII. BIBLIOGRAFIA

Letteratura primaria consultata

Achillini (1970):

C. Achillini, *Poesie*, in: G. Getto (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol. II, Torino 1970, pp. 167-173.

* (1991):

C. Achillini, *Poesie*, a cura di A. Colombo, Parma 1991.

Agostino (1930):

S. Aurelii Augustini, *De doctrina christiana liber quartus*, a cura di T. Sullivan, Washington D.C. 1930.

Alberti (1966):

L. B. Alberti, *De re aedificatoria* in, C. Grayson (a cura di), *Opere volgari*, Bari 1966.

Aquilano (1984):

S. Aquilano, *Le rime di Serafino d'Aquilano*, a cura di M. Menghini, Bologna 1984.

Aristide (1997):

L. Pernot (ed.), *Aristides: Éloges grecs de Rome*, Paris 1997.

Aristotele (1974):

Aristotele, *I Topici*, a cura di A. Zadro, Napoli 1974.

*(1996):

Aristotele, *Etica Nicomachea*, Milano 1996.

*(1999):

Aristoteles, *Rhetorik*, Stuttgart 1999.

Artale (1970):

G. Artale, *Poesie*, in: G. Getto (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol. II, Torino 1970, pp. 405-409.

Augustini (1970):

A. Augustini, *Poesie*, in: G. Getto (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol. II, Torino 1970, pp. 196-199.

Balducci (1970):

F. Balducci, *Poesie*, in: G. Getto (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol. II, Torino 1970, pp. 306-308.

Bandello (1989):

M. Bandello, *Rime*, a cura di M. Danzi, Ferrara 1989.

Bembo (1961):

P. Bembo, *Opere in volgare*, a cura di M. Marti, Firenze 1961.

Bembo (1971):

Prose e Rime di Pietro Bembo, a cura di C. Dionisotti, Torino 1971.

Berni (1885):

F. Berni, *Rime, Poesie latine e lettere edite e inedite*, a cura di A. Virgili, Firenze 1885.

Biffoli (1973):

B. Biffoli, *Poesie*, a cura di A. Lanza, Roma 1973.

Boccaccio (1992):

G. Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Milano 1992.

Boiardo (1990):

M. M. Boiardo, *Canzoniere*, Milano 1990.

Bonciani (2001):

A. Bonciani, *Poesie*, in: A. Lanza (a cura di), *Lirici italiani del Quattrocento*, Roma 2001.

Borra (1994):

L. Borra, *Amorose rime*, a cura di C. Rabatti, Roma 1994.

Bronzino (1723):

Il terzo libro dell'opere burlesche di M. Francesco Berni, di M. Gio. della Casa, dell'Aretino, de'Bronzi, del Franzesi, di Lorenzo de' Medici, del Galileo, del Raspoli, del Bertini, del Firenzuola, del Lasca, e del Pazzi,
Londra 1723, pp. 7-30.

*(2004):

A. Bronzino, *Rime in burla*, Roma 2004.

Bruni (1970):

A. Bruni, *Rime*, in: G. Getto (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol. II, Torino 1970, pp. 325-328.

Bruno (1995):

G. Bruno, *Eroici furori*, a cura di S. Bassi, Bari 1995.

Burchiello (1952):

Domenico di Giovanni detto il Burchiello, *Sonetti inediti*, Firenze 1952.

* (2002):

Burchiello e i Burleschi, a cura di R. Nigro, Roma 2002.

Campanella (1998):

T. Campanella, *Poesie*, a cura di F. Gianciotti, Torino 1998.

Canale (1970):

G. Canale, *Poesie*, in: G. Getto (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol. II, Torino 1970, pp. 423-426.

Castiglione (1981):

B. Castiglione, *Il libro del Cortigiano*, Milano 1981.

Castelvetro (1968):

L. Castelvetro, *La poetica d'Aristotile volgarizzata e sposta*, München 1968.

Cebà (1621):

A. Cebà, *Il Doria overo della oration panigirica*, Genova 1621.

Chiabrera (1973):

- G. Chiabrera, *Opere*, a cura di M. Turchi, Torino 1973.
- Cicerone (1915):
M.T.Cicerone, *De Inventione*, a cura di E. Stroebel, Leipzig 1915.
- Curti (1983):
L. Curti, *Rime*, in: *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli 1983.
- Da Corregio (1969):
A. Da Corregio, *Opere*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Bari 1969.
- Da Pistoia (1969);
C. da Pistoia, *Poesie*, in: M. Marti, *Poeti del Dolce Stil Nuovo*, Firenze 1969, pp. 31-43.
- Daniello (1970):
B. Daniello, *Della poetica*, in: *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Bari 1970, pp.100-112.
- De' Conti (1978):
G. De' Conti, *Canzoniere*, a cura di L. Vitetti, Lanciano 1978.
- De Jennaro (1956):
P. J. De Jennaro, *Lettere e Rime*, a cura di M. Conti, Bologna 1956.
- Della Casa (1978):
G. Della Casa, *Le Rime*, a cura di R. Fedi, Roma 1978.
- Della Valle (1970):
F. Della Valle, *Poesie*, in: G. Getto (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol. II, Torino 1970, pp. 309-312.
- * (2003):
F. Della Valle, *Rime*, a cura di A. D'Elia, Soveria Mannelli 2003.
- De' Medici (1992):
P. Orvieto (a cura di), *Tutte le opere di Lorenzo de' Medici*, Salerno 1992.
- Di Meglio (1977):
G.M. di Meglio, *Rime*, a cura di G. Brincat, Firenze 1977.

Di Pers (1970):

C. di Pers, *Poesie*, in: G. Getto (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol. II, Torino 1970, pp. 500-507.

*(1978):

C. di Pers, *Poesie*, a cura di M. Rak, Torino 1978.

Dotti (1970):

G. Dotti, *Poesie*, in: G. Getto (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol. II, Torino 1970, pp. 309-312.

Erasmus da Rotterdam (1986):

A.H.T. Levi (ed.), *Collected works of Erasmus*, Toronto 1986.

Ermogene (1962):

H. Rabe (ed.), *Hermogenis opera*, Leipzig 1962.

Errico (1970):

S. Errico, *Poesie*, in: G. Getto (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol. II, Torino 1970, pp. 329-331.

* (1993):

S. Errico, *Sonetti e madrigali*, Torino 1993.

Ferrero (1954):

G. G. Ferrero (a cura di), *Marino e i Marinisti*, Milano-Napoli 1954.

Firenzuola (1723):

Il primo libro dell'opere burlesche di M. Francesco Berni, di M. Gio. della Casa, del Varchi, del Mauro, di M. Bino, del Molza, del Dolce, e del Firenzuola, Londra 1723, pp. 7-30.

*(1723)

Il terzo libro dell'opere burlesche di M. Francesco Berni, di M. Gio. della Casa, dell'Aretino, de'Bronzi, del Franzesi, di Lorenzo de' Medici, del Galileo, del Raspoli, del Bertini, del Firenzuola, del Lasca, e del Pazzi, Londra 1723, pp. 31-40.

*(1977):

A. Firenzuola, *Opere*, a cura di D. Maestri, Torino 1977.

Fontanella (1970):

G. Fontanella, *Poesie*, in: G. Getto (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol. II, Torino 1970, pp. 345-371.

* (1994):

G. Fontanella, *Ode*, Torino 1994.

Frontone (1988):

M. P. J. van den Hout, *M. cornelii Frontonis epistulae*, Leipzig 1988.

Gaudiosi (1970):

T. Gaudiosi, *Poesie*, in: G. Getto (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol. II, Torino 1970, pp. 454-462.

Giraldi Cinzio (1557):

G. B. Giraldi Cinzio, *Lettera a Bernardo Tasso sulla poesia epica*, in: *Delle lettere di M. Bernardo Tasso*, Venezia 1557, pp. 70-92.

Goethe (1994):

J.W. von Goethe, *Besserem Verständnis*, in: *West-östlicher Divan*, Frankfurt A. M. 1994, pp. 13-42.

Gorgia (1989):

T. Buchheim (ed.), *Georgias von Leontinoi. Reden, Fragmenten und Testimonien*, Hamburg 1989.

Grazini detto Il Lasca (1723):

Il terzo libro dell'opere burlesche di M. Francesco Berni, di M. Gio. della Casa, dell'Aretino, de'Bronzi, del Franzesi, di Lorenzo de' Medici, del Galileo, del Raspoli, del Bertini, del Firenzuola, del Lasca, e del Pazzi, Londra 1723, pp. 70-81.

*(2005):

A. F. Grazini, *Rime*, Roma 2005.

Guazzo (1614):

Lettere del Signor Stefano Guazzo. Gentilhuomo di Casale di Monferrato.

Ordinate sotto i capi seguenti, di ragguagli, di lode, di raccomandatione,
Venetia 1614.

Isocrate (1906):

E. Derup (ed.), *Isocratis opera omnia*, Leipzig 1906.

Lamy (1980):

B. Lamy, *De l'art de parler*, München 1980.

Lentini (1979):

G. da Lentini, *Poesie*, a cura di R. Antonelli, Roma 1979.

Leporeo (1993):

V. Boggione (a cura di), *Leporeambi*, Torino 1993.

Leopardi (2006):

G. Leopardi, *Lettere*, a cura di R. Damiani, Milano 2006.

Lubrano (1691):

*Il Cielo Domenicano, col primo Mobile della Predicazione, con più
Pianeti di Santità. Panegirici sacri del P. Giacomo Lubrano della
Compagnia di Gesù, Venezia 1691.*

*(1970):

G. Lubrano, *Poesie*, in: G. Getto (a cura di), *Opere scelte di Giovan
Battista Marino ede i Marinisti*, vol. II, Torino 1970, pp. 410-422.

*(1982):

G. Lubrano, *Scintille poetiche*, Ravenna 1982.

Lucano (1961):

A. M. Harmon (ed.), *Lucian*, vol. 8, London 1961.

Maggi (1550):

V. Maggi, *De ridicoli*, in: B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del
Cinquecento*, vol. 2, Bari 1970, pp. 93-125.

Mantegna (2001):

G. A. Mantegna, *Rime*, a cura di M.R. Bifulco, Salerno 2001.

Mantelli di Conobio (1985):

G. de Mantelli di Conobio, *Versi d'amore*, a cura di N. Saxby, Bologna 1985.

Marino (1624):

G. Marino, *Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuello, Duca di Savoia*, Venetia 1624.

*(1629):

G. Marino, *La Lira del Sig. Giovan Battista Marino*, Venetia 1629.

*(1912):

G. Marino, *Epistolario*, a cura di A. Borzelli e F. Nicolini, Bari 1912.

*(1966):

G. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino 1966.

*(1967):

G. Marino, *Opere*, a cura di Asor Rosa, Milano 1967.

*(1979):

G. Marino, *La Galeria*, a cura di P. Manzi, Padova 1979.

*(1988):

G. Marino, *Rime Marittime*, a cura di O. Besomi, Modena 1988.

*(1999):

G. Marino, *Rime Lugubri*, a cura di V. Guercio, Modena 1999.

*(2002):

G. Marino, *Rime Eroiche*, a cura di O. Besomi, A. Martini, Modena 2002.

Materdona (1970):

G. F. Maia Materdona, *Poesie*, in: G. Getto (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol. II, Torino 1970, pp. 313-324.

Mazzoni (1587):

J. Mazzoni, *Della difesa della Commedia di Dante*, Cesena 1587.

Minturno (1564):

A. S. Minurno, *Della Poetica*, Venezia 1564.

Morando (1970):

B. Morando, *Poesie*, in: G. Getto (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol. II, Torino 1970, pp. 223-234.

Muratori (1972):

A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Milano 1972.

Muscettola (1970):

A. Muscettola, *Poesie*, in: G. Getto (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol. II, Torino 1970, pp. 385-390.

* (1998):

A. Muscettola, *Rime*, a cura di L. Montella, Alessandria 1998.

Omero (1950):

Omero, *Iliade*, Torino 1950.

Ovidio (1979):

Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, Torino 1979.

Pallavicino (1960):

P. Sforza Pallavicino, *Del bene*, in: E. Raimondi (a cura di), *Trattatisti e narratori del Seicento*, Verona 1960, pp. 218-262.

* (1994):

P. Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile e del dialogo*, Modena 1994.

Panigarola (1599):

Modo di comporre una Predica del Rever. Padre Frate Francesco Panigarola, minore osservante, in Padova 1599.

Paternio (1560):

B. Paternio, *Della imitazione poetica*, in: B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. II, Bari 1970, pp. 193-207.

Patritio (1562):

F. Patritio, *Della retorica: dieci dialoghi nei quali si favella dell'arte oratoria con ragioni ripugnanti all'openione che intorno a quella ebbero gli antichi scrittori*, Venezia 1562.

*(1969):

- F. Patrizi, *Della poetica*, a cura di D. Aguzzi, Firenze 1969.
- Pegolotti (2003):
G. Pegolotti, *Poesie*, in: *Lirici toscani del '400*, a cura di A. Lanza, Roma 2003.
- Peregrini (1960):
M. Peregrini, *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*, in: *Trattatori e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Milano-Napoli 1960, pag. 109-192.
- Petrarca (1942):
F. Petrarca, *Le Familiari*, a cura di V. Rossi, Firenze 1942.
- * (1996):
F. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di M. Santagata, Milano 1996.
- Pindaro (1992):
Pindar, *Siegeslieder*, hrg. von D. Bremer, München 1992.
- Platone (1998):
S. Tsitsiridis, *Platons Menexenus: Einleitung, Text und Kommentar*, Stuttgart 1998.
- Preti (2006):
G. Preti, *Poesie*, a cura di S. Barelli, Roma-Padova 2006.
- Pseudo-Aristide (1926):
W. Schmid (ed.), *Pseudo-Aristides; Retorique*, Leipzig 1926.
- Quintiliano (1997):
Quintiliano, *Institutio oratoria*, Milano 1997.
- Sannazaro (1709):
J. Sannazarii, *Opera omnia*, Francofurti, 1709.
- * (1961):
I. Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari 1961.
- Sansovino (1970);

F. Sansovino, *La retorica*, in B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. I, Bari 1970, pag. 453-467.

Sardiano (1928):

H. Rabe, *Ioannis Sardiani commentarium in Aphthonii Progymnasmata*, Leipzig 1928.

Scipione (1993):

E. Scipione, *Sonetti e madrigali e altre rime dalle raccolte giovanili*, a cura di L. Mirone, Torino 1993.

Segni (1551):

B. Segni, *Rettorica et poetica d'Aristotele*, 1551.

Sempronio (1648):

G. L. Sempronio, *La selva poetica di Gio. Leone Sempronio urbinato*, Bologna 1648.

* (1970):

G. L. Sempronio, *Poesie*, in: G. Getto (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino ede i Marinisti*, vol. II, Torino 1970, pp. 205-216.

Senofonte (1925):

E.C. Marchant, *Xenophon, VII: Scripta minora*, Londra 1925.

Speroni (1978):

S. Speroni, *Dialogo della retorica*, in: *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di M. Pozzi, Milano/Napoli 1978, pp. 27-59.

Stigliani (1970):

T. Stigliani, *Poesie*, in: G. Getto (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol. II, Torino 1970, pp. 292-296.

Tansillo (1996):

L. Tansillo: *Il Canzoniere*, a cura di T. R. Toscano, Napoli 1996.

B. Tasso (1995):

B. Tasso, *Rime*, a cura di D. Chiodo, Torino 1995.

Tasso (1958):

- T. Tasso, *Dialoghi*, a cura di E. Raimondi, Firenze 1958.
- *(1963):
- T. Tasso, *Opere*, a cura di B. Maier, Milano 1963.
- *(1964):
- T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari 1964.
- Tebaldeo (1992):
- A. Tebaldeo, *Rime*, a cura di T. Basile, Modena 1992.
- Tertulliano (1996):
- Tertulliano, *Alla consorte. L'unicità delle nozze*, a cura di L. Dattrino, Roma 1996.
- Tesauro (1682):
- Panegirici et ragionamenti del conte D. Emanuel Tesauro, Cavalier Gran Croce, de' SS Mauritio, e Lizaro*, in Venetia MDCLXXXII.
- *(1960):
- E. Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, in: *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Milano-Napoli, 1960, pp. 3-108.
- *(2000):
- E. Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico, o sia Idea dell'arguta elocutione che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria et simbolica*, Cuneo 2000.
- Tingoli (1970):
- L. Tingoli, *Poesie*, in: G. Getto (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol.II, Torino 1970, pp. 186-188.
- Torelli (1970):
- F. Torelli, *Retorica*, in: B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica nel Cinquecento*, Bari 1970, pp. 280-303.
- Tortoletti (1970):
- B. Tortoletti, *Poesie*, in: G. Getto (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol. II, Torino 1970, pp. 486-490.

Trapezunzio (1547):

Georgii Trapezuntii Rhetoricorum libri quinque, Lione 1547.

Trissino (1970):

G. G. Trissino, *La quinta e sesta divisione della poetica*, in B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica nel Cinquecento*, vol. 2, Bari 1970, pp. 7-90.

Vieri (1580):

Trattato della Lode, dell'Honore, della Fama, et della Gloria, Composto da M. Francesco de'Vieri detto Verino Secondo, Lettore pubblico della Filosofia ordinaria, & Cittadino Fiorentino, All'Illustriß. Et Excell. Signor VETTORIO Cappello degniß. Fratello della Sereniß. G.D. di Toscana LA SIGNORA BIANCA, In Fiorenza M.D.LXXX.

Virgilio (1952):

P. Virgilio Marone, *Eneide*, Torino 1952.

*(1960):

P. Vergili Maronis, *Bucolica, Georgica*, Torino 1960.

Vitruvio (1969):

Vitruvius, *De architectura*, München 1969.

Vocabolario degli Accademici della Crusca, Firenze 1974.

Weinberg (1970):

B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica nel Cinquecento*, Bari 1970.

Zazzaroni (1970),

P. Zazzaroni, *Poesie*, in: G. Getto (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol. II, Torino 1970, pp. 474-478.

Zito (1970):

V. Zito, *Poesie*, in: G. Getto (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, vol. II, Torino 1970, pp. 380-384.

Letteratura secondaria consultata

Aquilecchia (1966):

G. Aquilecchia, *In margine a una definizione della poesia di Tommaso Campanella*, in: *Studi secenteschi*, vol. VII, Firenze 1966, pp. 3-17.

Ardissino (2001):

E. Ardissino, *Il Barocco e il Sacro; la predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini e scienza*, Città del Vaticano 2001.

Argan (1954):

G. C. Argan, *La „rettorica“ e l'arte barocca*, in: E. Castelli (ed.), *Retorica e barocco*, Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici, Roma 1954, pp. 9-14.

Asor Rosa (1975):

A. Asor Rosa, *La lirica del Seicento*, Roma-Bari 1975.

Asor Rosa/ Nigro (1975):

Asor Rosa/ S.S. Nigro, *I poeti giocosi dell'età barocca*, Roma-Bari 1975.

Avellini (1973):

L. Avellini, *Metafora “regressiva” e degradazione comica nei sonetti del Burchiello*, in: *Lingua e stile*, vol. 8, Bologna 1973, pp. 291-319.

Baffetti (2001):

G. Baffetti, *Scienza e valori nella pedagogia dei gesuiti*, in: L. Strappini (ed.), *I luoghi dell'immaginario barocco*, Napoli 2001, pp. 181-188.

*(2006):

G. Baffetti, *La retorica, l'ingegno e l'anima. Studi sul Seicento*, Pisa 2006.

Barner (1970):

W. Barner, *Barockrhetorik: Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlage*, Tübingen 1970.

Bartali (2009):

S. Bartali, *Creatività barocca. L'interpretatio nominis come strumento per*

la creazione di nuovi segni, in: I. Baumann/N. Bender/C. Blauth-Henke/S. Dessì Schmid/P. Obrist/S. Schneider/ V. Vincis/ E. Winter-Froemel (Hrsg.), *Zeichen setzen: Konvention, Kreativität, Interpretation*, Bonn 2009, pp. 163-178.

Barthes (1970):

R. Barthes, *S-Z: essai*, Paris 1970.

Battisti/Alessio (1950):

C. Battisti/G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, Roma 1950.

Battistini (1960):

A. Battistini, *Rinascimento e Barocco*, Torino 1960.

*(2004):

A. Battistini, *Il molteplice e l'uno. La cultura barocca tra vocazione al disordine e ricerca dell'ordine*, in: S. Schütze (ed.), *Estetica Barocca*, Roma 2004, pp. 13-30.

Battistini/Raimondi (1984):

A. Battistini/E. Raimondi, *Retorica e poetica dominanti*, in: A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. 3, Torino 1984, pp. 5-339.

*(1990):

A. Battistini/E. Raimondi, *Le figure della retorica. Una storia della letteratura italiana*, Torino 1990.

Bäumer-Schleinkofer (1997):

Ä. Bäumer-Schleinkofer, *Biologie im Barock: Forschungen zur Embryologie*, in: U. Lindgren (Hg.), *Naturwissenschaft und Technik im Barock. Innovation, Repräsentation, Diffusion*, Köln-Weimar-Wien 1997, pp. 211- 232.

Bauer (1992):

H. Bauer, *Barock: Kunst einer Epoche*, Berlin 1992.

Beale (1978):

W.H. Beale, *Rhetorical Performative Discourse: A New Theory of*

Epileptic, in: *Philosophy and Rhetoric*, Vol. 11, pp. 221-246.

Benassi (2006):

A. Benassi, *Lo scherzevole inganno. Figure ingegnose e argutezza nel Cannocchiale aristotelico di Emanuele Tesauero*, in: *Studi secenteschi*, vol. 47, Firenze 2006, pp. 9-55.

Bergson (2011):

H. Bergson, *Das Lachen: Le rire. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Göttingen 2011.

Bertolucci Pizzorusso (1998):

V. Bertolucci Pizzorusso, *La funzione encomiastica nei trovatori provenzali e galego-portoghesi*, in: A. Touber (ed.), *Le Rayonnement des troubadours*, Amsterdam 1998, pp. 41-49.

Besomi (1969):

O. Besomi, *Ricerche intorno alla «Lira» di G. B. Marino*, Padova 1969.

* (1972):

O. Besomi, *Tommaso Stigliani: tra parodia e critica*, in: *Studi secenteschi*, vol. 12, Firenze 1972, pp. 3-117.

*(1975):

O. Besomi, *Esplorazioni secentesche*, Padova 1975.

Bianchi (1990):

L. Bianchi, *Un commento 'umanistico' ad Aristotele: L'Expositio Super Libros Ethicorum' di Donato Acciaiuoli*, in: *Rinascimento. Rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento*, vol. 30, Firenze 1990, pp. 29-45.

Biccelli (1991):

G. Biccelli, *Se una notte barocca un viaggiatore*, in: R. Pleithner (Hg.), *Reisen des Barock. Selbst- und Fremderfahrung und Ihre Darstellung*, Bonn 1991, pp. 64-74.

Billanovich (1979):

G. Billanovich, *Una nuova fonte per la storia della scuola di grammatica e retorica nell'Italia del Trecento: Petrarca, Pietro da Moglio e Pietro da Parma*, in: *Italia Medioevale e Umanistica*, Padova 1979, vol. 22, pp. 367-95.

Bisi (2004):

M. Bisi, *Marino filosofo? Intorno a una recente monografia mariniana*, in: *Testo: Studi di Teoria e Storia della Letteratura e della Critica*, Salerno 2004, pp. 109-16.

* (2006):

M. Bisi, *Visione e invenzione. La conoscenza attraverso la metafora nel Cannocchiale aristotelico*, in: *Studi secenteschi*, vol. 47, Firenze 2006, pp. 57-87.

Bonito (1996):

V. Bonito (a cura di), *Le parole e le ore. Gli orologi barocchi: antologia poetica del Seicento*, Palermo 1996.

Bonora (1970):

E. Bonora, *Retorica e invenzione: Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Milano 1970.

Bosco (1970):

U. Bosco, *Saggi sul Rinascimento*, Firenze 1970.

Braden/Mixon (1988):

W.W. Braden/H. Mixon, *Epideictic Speaking in the Post-Civil War South and The Southern Experience*, in: *Southern Communication Journal*, vol. 54, 1988, pp. 40-57.

Brandmüller (1997):

W. Brandmüller, *Galilei – ein Forscher im geistesgeschichtlichen Spannungsfeld des Barock*, in: U. Lindgren (Hg.), *Naturwissenschaft und Technik im Barock. Innovation, Repräsentation, Diffusion*, Köln-Weimar-Wien 1997, pp. 113-130.

Braungart (1988):

G. Braungart, *Hofberedsamkeit. Studien zur Praxis höfisch-politischer Rede im deutschen Territorialabsolutismus*, Tübingen 1986.

Brown (2001):

B. L. Brown (ed.), *Die Geburt des Barock*, Stuttgart 2001.

Bucci (1994):

S. Bucci, *Marino e la morte erotica dell'età barocca*, in: F. Guardiani (ed.), *The Sense of Marino: Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, New York 1994, pp. 289-297.

Buck (1969):

A. Buck, *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, Darmstadt 1969.

*(1973):

A. Buck, *Emanuele Tesauro e la teoria del barocco nella letteratura*, in: *Ausonia*, XXVIII, 1973, pp. 9-25.

* (1980):

A. Buck, *Forschungen zur romanischen Barockliteratur*, Darmstadt 1980.

Büdel (1963):

O. Büdel, *Francesco Petrarca und der Barockliteratur*, Krefeld 1963.

Burke (1996):

P. Burke, *Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock: eine historische Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1996.

Burckhardt (1910):

J. Burckhardt, *Der Cicerone*, Leipzig 1910.

Burgess (1902):

T.C. Burgess, *Epideictic Literature*, in: *Studies in Classical Philology*, Chicago, pp. 89-254.

Calboli Montefusco (1984):

L. Calboli Montefusco, *La dottrina degli status nella retorica greca e romana*, Bologna 1984.

Calcaterra (1949):

C. Calcaterra, *Il problema del Barocco*, in: *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano 1949, pp. 19-45.

*(1961):

C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta. Barocco e Antibarocco nella poesia italiana*, Bologna 1961.

Capaci (2000):

B. Capaci, *Il giudice e l'oratore: trasformazione e fortuna del genere epidittico nel Settecento*, Bologna 2000.

Capasso (1939):

A. Capasso, *Tre saggi sulla poesia italiana del Rinascimento*, Genova 1939.

Carlino (1994):

Carlino, *La fabbrica del corpo*, Torino 1994.

Castagna (1991):

L. Castagna, *Pindaro, le origini del pindarismo e Gabriello Chiabrera*, in: *Aevum: Rassegna di Scienze Storiche, Linguistiche, Filologiche (Aevum)*, Vol. 64 (3), 1991, pp. 523-42.

Castelli (1955):

E. Castelli (ed.), *Retorica e Barocco. Atti del III Convegno Internazionale di Studi Umanistici*, Roma 1955.

Cataudella (1993):

M. Cataudella, *Il nuovo mondo di Tommaso Stigliani*, in: *Esperienze letterarie: Rivista trimestrale di Critica e Cultura*, vol. 18, Torino 1993, pp. 147-178.

Cerboni Baiardi (1965):

G. Cerboni Baiardi, *Storia e struttura della prima lirica mariniana*, in: *Studi secenteschi*, Vol. 7, Firenze 1965, pp. 3-36.

Chiodo (1990):

C. Chiodo, *Il gioco verbale. Studi sulla rimeria sartirico-giocosa del Seicento*, Città di Castello 1990.

Classen (1993):

C. J. Classen, *The Rhetorical Works of George of Trebizond and Their Debt to Cicero*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (JWCI) 1993; vol. 56, pp. 75-84.

Colie (1966):

R. L. Colie, *Paradoxia epidemica*, New Jersey 1966.

Colombo (1979):

C. Colombo, *L'indipendenza del Marino*, in: P. Zolli (a cura di), *Letteratura e questione della lingua*, Bologna 1979, pp. 24-27.

Consigny (1993):

S. Consigny, *Sophistic Challenges: Gorgia's Epideictic Rhetoric and Postmodern Performance Act*, in: A. Walzer (ed.), *Rhetoric in the Vortex of Cultural Studies*, 1993, pp. 110-119.

Conte (1972):

G. Conte, *La metafora barocca*, Milano 1972.

Cornieri (2005):

D. Cornieri, *Scritture e riscritture secentesche*, Lucca 2005.

Corradini (1994):

M. Corradini, *Genova e il Barocco. Studi su Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Anton Giulio Brignole Sale*, Milano 1994.

Corsaro (1999):

A. Corsaro, *La regola e la licenza. Studi sulla poesia satirica e burlesca tra Cinque e Seicento*, Roma 1999.

Costanzo (1969):

M. Costanzo, *Critica e poetica del primo Seicento*, Roma 1969.

B. Croce (1910):

B. Croce, *Lirici marinisti*, Bari 1910.

* (1929):

B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero-poesia e letteratura*, Bari 1929.

*(1936);

B. Croce, *La Poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari 1936.

* (1950):

B. Croce, *Lecture di poeti e riflessione sulla teoria e la critica della poesia*, Bari 1950.

F. Croce (1976):

F. Croce, *Le poetiche del Barocco in Italia*, in: L. Caretti/ G. Liuti, *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti. Il Seicento*, Milano 1976, pp. 12-27.

Culler (1975):

J. Culler, *Poetics and the Lyric*, in: J. Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistic, and the Study of Literature*, London 1975, pp. 161-188.

* (1997):

J. Culler, *Literary Theory. An Introduction*, Oxford/New York 1997.

Curtius (1948):

E.R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948.

Dalla Valle (1973):

D. Dalla Valle, *Pastorale barocca. Forme e contenuti dal Pastor Fido al dramma pastorale francese*, Ravenna 1973.

Dandry (1997):

P. Dandry, *L'éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris 1997.

D'Ascia (1989):

L. D'Ascia, *La retorica di Giorgio da Trebisonda e l'Umanesimo*

ciceroniano, in: *Rivista dell'Istituto Nazionale di studi sul Rinascimento*, Vol. 29, Roma 1989, pp. 193-216.

De Gregorio (1971):

V. De Gregorio, *Il Tempo, la morte e la bellezza nella lirica barocca*, in: *Studi Secenteschi*, Vol. 11, 1971, pp. 177-206.

De Maldè (1994)

V. De Maldè, *Nuovi generi e metri del Marino: Note e discussioni*, in: F. Guardiani (ed.), *The Sense of Marino: Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, New York 1994, pp. 179-210.

* (2005):

V. De Maldè, *Marino e l'idillio tra Italia e Francia*, in: *Testo: studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, 2005, pp. 21-32.

Deridda (1991):

J. Deridda, *What is Poetry?*, in: P. Kamuf (ed.), *A Deridda Reader. Between the Blinds*, New York 1991, pp. 221-246.

Disselkamp (2002):

M. Disselkamp, *Barockheroismus: Konzeption "politischer" Größe in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 2002.

Dubois (1970):

J. Dubois, *Allgemeine Rhetorik*, München 1970.

Duffy (1983):

B. K. Duffy, *The Platonic Functions of Epideictic Rhetoric*, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, Vol. 16, pp. 70-93.

Duval-Wirth (1977):

G. Duval-Wirth, *Fonction de la métaphore et du mythe chez quelques auteurs de XVII^e siècle italien*, in: *Studi secenteschi*, Vol. XVIII, Firenze 1977, pp. 81-104.

Elwert (1967):

T. W. Elwert, *La poesia lirica italiana del Seicento: studi sulla lirica del*

Barocco, Firenze 1967.

Engel/Pozgai/Salge/Weigl (2006/2007):

M. Engel/M. Pozgai/C. Salge/H. Weigl (Hrsg.), *Barock in Mitteleuropa*, Bd. LV/LVI, Wien 2006/2007.

Fasoli (1994):

P. Fasoli, *'Non prima ebbe favella che vena': Preliminari per un discorso su Marino e Chiabrera*, in: F. Guardiani (ed.), *The Sense of Marino: Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, New York 1994, pp. 345-360.

Fenzi (2003):

E. Fenzi, *Saggi petrarcheschi*, Firenze 2003.

Fiorato (2003):

A. C. Fiorato, *Trois regards sur le Français: Bandello, Le Tasse, Marino*, in: *Studi Francesi*, 2003, pp. 145-56.

Föcking (1993):

M. Föcking, *Gabriel Fiammas Rime spirituali und die Abschaffung des Petrarkismus*, in: K.W. Hempfer/ G. Regn (Hrsg.), *Der petrarkistische Diskurs*, Stuttgart 1993, pp. 225-254.

* (1994):

M. Föcking, *"Rime sacre" und die Genese des Barocken Stils*, Stuttgart 1994.

Foucault (2004):

M. Foucault, *Les mots et les choses*, trad. di E. Panaitescu, Milano 2004⁶.

Franz (1999):

M. Franz, *Von Gorgias bis Lukrez*, Berlin 1999.

Frare (1991):

P. Frare, *Il "Cannocchiale aristotelico": da retorica della letteratura a letteratura della retorica*, in: *Studi secenteschi*, vol. 32, Firenze 1991, pp. 33-63.

* (1992):

P. Frare, *Contro la metafora. Antitesi e metafora nella prassi e nella teoria letteraria del Seicento*, in: *Studi secenteschi*, Vol. 33, Firenze 1992, pp. 3-20.

* (1994):

P. Frare, *Antitesi, metafora e argutezza tra Marino e Tesauro*, in: F. Guardiani (ed.), *The Sense of Marino: Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, New York 1994, pp. 299-321.

* (2000):

P. Frare, «*Per istraforo di prospettiva*». *Il Cannocchiale aristotelico e la poesia del Seicento*, Pisa 2000.

Friedrich (1964):

H. Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a.M. 1964.

Frongia (1990):

T. L. Frongia, *The Aesthetics of the Marvelous: Baroque "Meraviglia" and Marino's "Galeria"*, Riverside 1990.

Fumagalli (1994):

E. Fumagalli, *Tra metrica e retorica: Endecasillabi sdrucchioli da Boiardo a Marino*, in: F. Guardiani (ed.), *The Sense of Marino: Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, New York 1994, pp.157-177.

Georgi (1969):

A. Georgi, *Das latinische und deutsche Preisgedicht des Mittelalters in der Nachfolge des genus demonstrativum*, Berlin 1969.

Getto (1957):

Il sonetto. Cinquecento sonetti dal Duecento al Novecento, a cura di G. Getto e E. Sanguinetti, Milano 1957.

* (2000):

G. Getto, *Il barocco letterario in Italia*, Milano 2000.

Giacalone (1962):

G. Giacalone, *La poetica del Rinascimento italiano*, in: *Miscellanea di studi in onore del prof. Eugenio Di Carlo*, Vol. 2, 1962, pp. 89-191.

Gil (2006):

Alberto Gil, *Rhetorische Figuren und Informationsstrukturen im Italienischen am Beispiel der Antithesen bei Emanuele Tesauro*, in: R. Franceschini/ R. Stillers/ M. Moog-Grünwald/ F. Penzenstadler/ N. Becker/ H. Martin (Hrsg.), *Retorica: Ordnungen und Brüche*, Tübingen 2006, pp. 27-38.

Goffmann (1973):

E. Goffmann, *La mise en Scène de la vie quotidienne*, Paris 1973.

Greene (1988):

T. Greene, *The Epithalamion in the Renaissance*, in: *Dissertation Abstracts International (DAI)*, Vol. 48, 1988.

Greengard (1980):

C. Greengard, *The Structure of Pindar's Epinician Odes*, Amsterdam 1980.

Grosser (1992):

H. Grosser, *La sottigliezza del disputare*, Firenze 1992.

Guardiani/Martini (1994):

F. Guardiani/A. Martini, *Il manierismo e Giovan Battista Marino*, in: *Colloquium Helveticum: Cahiers Suisses de Littérature Comparée/ Schweizer Hefte für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft/ Quaderni Svizzeri di Letteratura Generale e Comparata*, Bern 1994, pp. 51-70.

Gumbrecht (1985):

H.U. Gumbrecht/ U. Link-Heer (Hrsg.), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachtheorie*, Frankfurt a.M. 1985.

Hagenbüchle/Geyer (2002):

R. Hagenbüchle/ P. Geyer (Hrsg.), *Das Paradox: Eine Herausforderung des abendländischen Denken*, Würzburg 2002.

Hamilton (1962):

R. Hamilton, *Epinikion: General Form in the Odes of Pindar*, Mouton 1974.

Hardison (1962):

O. B. Hardison, *The Enduring Monument: A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice*, Chapel Hill 1962.

Hatzfeld (1949):

H. Hatzfeld, *A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures*, in: *Comparative Literature*, Vol. I, 1949, pp. 113-139.

Hempfer (1973):

K.W. Hempfer, *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München 1973.

*(1983):

K.W. Hempfer, *Interpretation: das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur*, Wiesbaden 1983.

* (1993):

K.W. Hempfer, *Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische "Wende"*, in: K.W. Hempfer (Hg.), *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*, Stuttgart 1993, pp. 9-45.

* (1998):

K.W. Hempfer, *Testi e contesti. Saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*, Napoli 1998.

* (2008):

K.W. Hempfer, *Überlegungen zur historischen Begründung einer systematischen Lyriktheorie*, in: K. W. Hempfer (Hg.), *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, Stuttgart 2008, pp. 33-60.

Hersche (1999):

P. Hersche, *Italien im Barockzeitalter 1600-1750. Eine Sozial- und Kulturgeschichte*, Wien-Köln-Weimar 1999.

Hoppe (2003):

S. Hoppe, *Was ist Barock?*, Darmstadt 2003.

Hübner (2000):

G. Hübner, *Lobblumen: Studien zur Genese und Funktion der "Geblühten Rede"*, Tübingen 2000.

Hummel (1993):

P. Hummel, *La Syntaxe de Pindare*, Louvain 1993.

Hundemer (1997):

M. Hundemer, *Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei*, Regensburg 1997.

Jori (1998):

G. Jori, *Per evidenza. Conoscenza e segni nell'età barocca*, Venezia 1998.

Kablitz (1988):

A. Kablitz, „*Era il giorno ch'al sol si scoloraro per la pietà del suo fattore i rai*“. *Zum Verhältnis von Sinnstruktur und poetischen Verfahren in Petrarca's Canzoniere*, in: *Romanisches Jahrbuch*, Vol. 39, Berlin/New York 1988, pp. 45-72.

* (1993):

A. Kablitz, *Lyrische Rede al Kommentar-Anmerkungen zur Petrarca-Imitatio in Bembo's Rime*, in: K.W. Hempfer, G. Regn (Hrsg.), *Der petrarkistische Diskurs*, Stuttgart 1993, pp. 19-76.

* (1995):

A. Kablitz, *Verwandlung und Auflösung der Poetik des fin'amors bei Petrarca und Charles d'Orléans. Transformationen der Spätmittelalterlichen Lyrik diskutiert am Beispiel der Rhetorik des Paradox*, in: W. Stempel (Hg.), *Musique naturele. Interpretationen zur französischen*

Lyrik des Spätmittelalter, München 1995.

* (1996):

A. Kablitz, *Lache und Komik als Gegenstand frühneuzeitlicher Theoriebildung*, in: L. Fietz/ J. O. Fichte/ H. Ludwig (Hrsg.), *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*, Tübingen 1996, pp. 123-153.

* (2008):

A. Kablitz, *Die Grammatik der Rhetorik oder Lyrische Rede und die Rationalität der Rhetorik*, in: K. W. Hempfer (Hg.), *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, Stuttgart 2008, pp. 73-130.

Kanz (2002):

R. Kanz, *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München 2002.

Kapp (1991):

V. Kapp, *Die Vernachlässigung der Rhetorik in der frühen Neuzeit durch die italienische Literaturgeschichtsschreibung und die Problematik des Barockbegriffs*, in: *Rhetorik*, Bd. 10, Tübingen 1991, pp.100-112.

Köhnken (1971):

A. Köhnken, *Die Funktion des Mythos bei Pindar*, Berlin/New York, 1971.

Kostantinović (1991):

Z. Kostantinović, *Italienische Literatur und Mitteleuropa Abgrenzung und Aufhebung*, in: B. Winklehner (Hrsg.), *Italienisch-europäische Kulturbeziehungen im Zeitalter des Barock*, Tübingen 1991, pp. 47-54.

Kraye (2001):

J. Kraye, *Lorenzo Valla and Changing Perspectives of Renaissance Humanism*, in: *Comparative Criticism. An Annual Journal*, vol. 23, 2001, pag. 37-55.

Kristeller (1966):

P. O. Kristeller, *Platonismo bizantino e fiorentino e la controversia su Platone e Aristotele*, in: A. Pertusi (ed.), *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, Firenze 1966, pp. 103-116.

Kultermann (1981):

U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Frankfurt-Berlin-Wien 1981.

Küpper (2000):

J. Küpper (Hg.), *Diskurse des Barock: dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, München 2000.

* (2008):

J. Küpper, *Probleme der Gattungsdefinition des lyrischen Textes (anhand des Œuvres von Petrarca)*, in: K. W. Hempfer (Hg.), *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, Stuttgart 2008, pp. 61-72.

Lange (1968):

K. Lange, *Theoretiker des literarischen Manierismus. Tesauros und Pellegrinis Lehre von der „acutezza“ oder von der Macht der Sprache*, München 1968.

Lattuada (2004):

R. Lattuada, *Alle radici dell'estetica barocca: proposte di periodizzazione delle prime esperienze di unificazione delle arti (1570-1600)*, in: S. Schütze (ed.), *Estetica Barocca*, Roma 2004, pp. 157-182.

Lausberg (1949):

H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1949.

Limentani (1961):

U. Limentani, *La satira nel Seicento*, Milano-Napoli 1961.

Lindhardt (1979):

J. Lindhardt, *Rhetor, poeta, historicus*, Arthus 1979.

Lockwood (1996):

R. Lockwood, *The Reader's Figure: Epideictic Rhetoric in Plato, Aristotle,*

Bossuet, Racine and Pascal, Genève 1996.

Longhi (1983):

S. Longhi, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova 1983.

Lourax (1986):

N. Lourax, *The inventio of Athens*, Cambridge 1986.

Lübke (1855):

W. Lübke, *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Leipzig 1855.

Lurati (1975):

O. Lurati, *Origine di barocco. Una nuova interpretazione e altro ancora*, in: *Vox Romanica*, Vol. 34, Bern 1975, pp. 63-93.

Macchioni Jodi (1960):

R. Macchioni Jodi, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, vol. 4, Roma 1960, pp. 106-109.

Martin (1974):

J. Martin, *Antike Rhetorik. Technik und Methode*, München 1974.

Mazzara (1999):

G. Mazzara, *Gorgia. La retorica del verisimile*, Sankt Augustin 1999.

Mazzocchi (1997):

E. Mazzocchi, *La riflessione secentesca su retorica e morale*, in: *Studi secenteschi*, vol. 38, 1997, pp. 13-57.

Mirollo (1976):

J. V. Mirollo, *Mannerist and Baroque Lyric Style in Marino and the Marinisti*, in: *Forum Italicum*, New York 1976, pp. 318-38.

Moog-Grünwald (1996):

M. Moog-Grünwald, „*Pour ce que rire est le propre de l'homme*“: *Zu einer Anthropologie des Lachens in der französischen Renaissance*, in: L. Fietz/ J. O. Fichte/ H. Ludwig (Hrsg.), *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom*

Mittelalter zur Gegenwart, Tübingen 1996, pp. 154-167.

* (2008):

M. Moog-Grünwald, *Zur Poiëtik der modernen Lyrik*, in: K. W. Hempfer (Hg.), *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, Stuttgart 2008, pp. 381-398.

Monfasani (1976):

J. Monfasani, *George of Trebizond. A Biography and a Study of his Rhetoric and Logic*, Leiden 1976.

* (1988):

J. Monfasani, *Humanism and Rhetoric*, in: A. Rabil (Hg.), *Renaissance Humanism*, Bd. 3, Pennsylvania 1988, pp. 104-192.

Monti (1979):

C. M. Monti, *Una nuova fonte per la storia della scuola di grammatica e retorica nell'Italia del Trecento: Il codice Berkley, Bancroft Library, f 2 Ms AC 13 c 5*, in: *Italia Medioevale e Umanistica*, Vol. 22, Padova 1979, pp. 396-412.

Morpurgo Tagliabue (1954):

G. Morpurgo Tagliabue, *Aristotelismo e Barocco*, in: E. Castelli (ed.), *Retorica e barocco, Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici*, Roma 1954, pp. 119-195.

Murphy (1981):

J. J. Murphy, *Renaissance rhetoric: a short-title catalogue of works on rhetorical theory from the beginning of printing to A.D. 1700*, New York 1981.

* (1983):

J. J. Murphy, *Renaissance Eloquence; Studies in the Theory and Practice of Renaissance Eloquence*, Los Angeles / London 1983.

* (1990):

J. J. Murphy, *Rhetoric in the middle ages: a history of rhetorical theory*

from Saint Augustine to the Renaissance, Berkeley 1990.

Musacchio /Cordeschi (1985):

E. Musacchio/S. Cordeschi, *Il riso nelle poetiche del Rinascimento*, Bologna 1985.

Musarra (1982):

F. Musarra, *L'Orazione in lode della fiorentina lingua e de' fiorentini autori: Un momento cruciale della storia della lingua nel Rinascimento*, in: V. Branca/ C. Griggio/ M. Pecoraro/ E. Pecoraro/ G. Pizzamiglio/ E. Sequi (ed.), *Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali*, Firenze 1982, pp. 553-566.

Nelting (2001):

D. Nelting, *Verkehrte Bukolik? Zur Unterminierung der Renaissance-Bukolik in einem Sonett von Giovan Battista Marino*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, vol. 51, 2001, pp. 487-91.

Niefanger (1998):

D. Niefanger, *Barock*, Stuttgart 1998.

Noyer-Weidner (1974):

A. Noyer-Weidner, *Lyrische Grundform und episch-didaktischer Überbietungsanspruch in Bembos Einleitungsgedicht*, in: F. Schalk (Hg), *Romanische Forschungen*, 86. Band, Frankfurt a.M. 1974, pp. 318-358.

O'Gorman (2005):

N. O'Gorman, *Aristotle's Phantasia in the Rhetoric: Lexis, Appearance, and the Epideictic Function of Discourse*, in: *Philosophy and Rhetoric*, vol. 38, 2005, pp. 16-40.

Oy-Marra (2005):

E. Oy-Marra, *Profane Repräsentationskunst in Rom von Clemens VIII. Aldobrandini bis Alexander VII. Chigi*, München-Berlin 2005.

O'Malley (1979):

J. W. O'Malley, *Praise and Blame in Renaissance Rome*, Durham 1979.

Oravec (1976):

C. Overac, "Observation" in *Aristotele's Theory of Epideictic*, in: *Philosophy and Rhetoric*, Vol. 9, 1976, pp. 162-174.

Ordine (2001):

N. Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso*, Napoli 2001.

Ossola (1972):

C. Ossola, *Per una 'persuasibile' retorica*, in *Lettere italiane*, vol. 24, Firenze 1972, pp. 310-330.

Parker (2000):

D. Parker, *Bronzino. Renaissance Painter as Poet*, New York 2000.

Patella (1994-5)

G. Patella, *Retorica e barocco nella riflessione estetica di Luigi Stefanini*, in: *Rivista di Estetica (RdE)*, 1994-1995, pp. 107-113.

Pelosi (1993):

O. Pelosi, *The Ellipse and the Circle: An Analysis of Some Lyrics by Ciro di Pers between Anima in Barocco and Neo-Platonism*, in A. Scaglione (ed.), *The Image of the Baroque*, New York 1993, pp. 93-108.

Penzenstadler (1993):

F. Penzenstadler, *Elegie und Petrarkismus – Alternativität der literarischen Referenzsysteme in Luigi Alamannis Lyrik*, in: K.W. Hempfer/G. Regn (Hrsg.), *Der petrarkistische Diskurs*, Stuttgart 1993, pp. 77-114.

* (2008):

F. Penzenstadler, *Rhetorik oder Mimesis – unterschiedliche Lyrikkonzeptionen am Beispiel von Barock und Klassizismus in Italien*, in: K. W. Hempfer (Hg.), *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, Stuttgart 2008, pp. 331-362.

Perelman/ Olbrechts-Tyteca (1969):

Ch. Perelman/ L. Olbrechts-Tyteca, *La Nouvelle Rhétorique: Traité de l'Argumentation*, Paris 1969.

Pernot (1993):

L. Pernot, *La Rhétorique de l'Eloge dans le Monde gréco-romain*, Paris 1993.

Pieri (1995):

M. Pieri, *Il Barocco, Marino e la poesia del Seicento*, Roma 1995.

Pinto (1971):

O. Pinto, *Nuptialia: saggio di bibliografia di scritti italiani pubblicati per nozze dal 1484 al 1799*, Firenze 1971.

Plett (1993):

F.H. Plett (hg), *Renaissance-Rhetorik*, Berlin 1993.

* (2002):

F.H. Plett, *Das Paradoxon als rhetorische Kategorie*, in: R. Hagenbüchle/P. Geyer (Hrsg.), *Das Paradox: Eine Herausforderung des abendländischen Denken*, Würzburg 2002, pp. 89-105.

Poulakos (1983):

J. Poulakos, *Gorgia's Encomion to Helena and the Defense of Rhetoric*, in: *Rhetorica. A Journal of the History of Rhetoric*, vol. I, Berkeley 1983, pp. 67-97.

Pozzi (1953):

G. Pozzi, *Note preclusive allo stile del "Cannocchiale aristotelico"*, in: *Paragone*, Vol. IV, 1953, pp. 25-39.

Praschl-Bichler (1995):

G. Praschl-Bichler, *Alltag im Barock*, Wien 1995.

Preisendanz/Warning (1976):

W. Preisendanz/ R. Warning (Hrg.), *Das Komische*, München 1976.

Raimondi (1982):

E. Raimondi, *Ingegno e metafora nella poetica del Tesauro*, in: Verri, 1982, pp. 53-75.

* (1999):

E. Raimondi, *Marino, Góngora e la metafora*, in: *Italianist: Journal of the Department of Italian Studies*, Reading 1999, pp. 77-85.

Regn (1987):

G. Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition*, Tübingen 1987.

* (1991):

G. Regn, *Barock und Manierismus. Italienische Anmerkungen zur Unvermeidbarkeit einer problemlastigen Begriffsdifferenzierung*, in: K. Garber (Hg.), *Europäische Barockrezeption*, Wiesbaden 1991, pp.879-902.

* (1993):

G. Regn, *Systemunterminierung und Systemtransgression: Zur Petrarkismus-Problematik in Marinos 'Rime Amoroze' (1602)*, in: K.W. Hempfer/G. Regn (Hrsg.), *Der petrarkistische Diskurs: Spielräume und Grenzen*, Stuttgart 1993, pp. 255-280.

* (2000):

G. Regn, *Metaphysische Fundierung und ästhetische Autonomie. Ambivalenzen barocker Kunstkonzeption in Marinos Dicerie sacre*, in: J. Küpper/ F. Wolfzettel (Hrsg.), *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, München 2000, pp. 359-382.

Rieger (2002):

S. Rieger, *In(ter)ventionen: die Ordnung der Texte im Barock*, in: *Text+Kritik*, Vol. IV, München 2002, pp. 22-34.

Römisch (1979):

E. Römisch, *Zwei Horazoden*, Heidelberg 1979.

Rossi (1964):

V. Rossi, *Il Quattrocento*, Milano 1964.

Russel/Wilson (1981):

D. A. Russel/ N. G. Wilson (Hrsg.), *Introduction: Epideictic Practice and Theory*, Oxford 1981.

Russo (1961):

L. Russo, *La poetica di Platone e il Rinascimento*, in: *Rassegna di Varia Umanita*, vol. 16, 1961, pp. 401-415.

Ryan (1994):

E. E. Ryan, *Rhetorical Argumentation in Bartolomeo Cavalcanti's La Retorica: The Enthymeme*, in: *Rinascimento. Rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento*, vol. 34, Firenze 1994, pp. 305-16.

Salsano (1977):

F. Salsano, *Marino e Marinismo. Tomaso Gaudiosi*, Roma 1977.

Sandgren (1972):

F. Sandgren, *Funktion der Reden in Pindars Pythia IV*, in: *Eranos: Acta Philologica Suecana*, Vol. 70, Uppsala 1972, pp. 12-22.

Santagata (1993):

M. Santagata, *Per una Storia della Lirica Italiana del Quattrocento*, in: K.W. Hempfer/G. Regn (Hrsg.), *Der petrarkistische Diskurs*, Stuttgart 1993, pp. 11-28.

Schadewaldt (1985):

F. Schadewaldt, *Der Aufbau des Pindarischen Epinikion*, Tübingen 1966.

Schulz-Buschhaus (1985):

U. Schulz-Buschhaus, *Gattungsmischung- Gattungskombination- Gattungsnivellierung. Überlegungen zum Gebrauch des literarhistorischen Epochenbegriff 'Barock'*, in: H.U. Gumbrecht/ U. Link-Heer (Hrsg.), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, Frankfurt a.M. 1985, pp. 223-233.

* (1993):

U. Schulz-Buschhaus, *Spielarten des Antipetrarkismus bei Francesco*

Berni, in: K. W. Hempfer/G. Regn (Hrsg.), *Der petrarkistische Diskurs*, Stuttgart 1993, pp. 281-332.

* (1995):

U. Schulz-Buschhaus, *Der Barockbegriff in der Romania. Notizen zu einem vorläufigen Resümee*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Heft 98, 1995, pp. 6-24.

* (2000):

U. Schulz-Buschhaus, *Intertextualität und Modernismus bei Giovan Battista Marino. Interpretation zu den ‚idilli pastorali‘ La bruna pastorella und La ninfa avara*, in: Küpper/ Wolfzettel (Hrsg.), *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, München 2000, pp. 331-357.

Schulze (1978):

J. Schulze, *Formale Themen in G.B. Marinos ‚Lira‘*, Amsterdam 1978.

Schütze (2004):

S. Schütze, *Sinergie iconiche: la Hermathena dell'Accademia dei Gelati a Bologna tra esercizio poetico e passioni per la pittura*, in: S.Schütze (ed.), *Estetica Barocca*, Roma 2004, pp.183-204.

Scrivano (1979):

R. Scrivano, *Retorica e manierismo*, in: *La rassegna della letteratura italiana*, vol. 83, Firenze 1979, pp. 40-58.

Seigel (1968):

J. E. Seigel, *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism*, Princetown 1968.

Shankman (1988):

S. Shankman, *The Pindaric Tradition and the Quest for Pure Poetry*, in: *Comparative Literature*, Vol. 40, 1988, pp. 219-44.

Siekiera (1994):

A. Siekiera, *Una traduzione del 1573 della Poetica di Aristotele*, in: *Rinascimento. Rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento*, vol.

34, Firenze 1994, pp. 365-76.

Snyder (2001):

E. Snyder, *Eine Problemstellung der barocken Semiotik*, in: P. J. Burgard (Hg.), *Barock: Neue Sichtweisen einer Epoche*, Wien 2001, pp. 55-76.

Snyder (2005):

J.R. Snyder, *L'estetica del Barocco*, Bologna 2005.

Speight (2005):

A. Speight, "Listening to Reason": *The Role of Persuasion in Aristotele's Account of Praise, Blame and the Voluntary*, in: *Philosophy and Rhetoric*, vol. 38, 2005, pp. 213-225.

Springer (1992):

C. Springer, *Marino and the Game of Gender Displacement*, in: *The Italianist: Journal of the Department of Italian Studies*, Reading 1992, pp. 24-31.

Sorrentino (1910):

A. Sorrentino, *Della lirica encomiastica di Torquato Tasso*, Firenze 1910.

Stein (1995):

I. Stein (Hg.), *Diesseits- und Jenseitsvorstellungen im 17. Jahrhundert*, Jena 1995.

Stierle (2008):

K. Stierle, *Lyrik. eine Gattung zweiter Ordnung? Ein theoretischer Vorlag und drei Paradigmen*, in: K. W. Hempfer (Hg.), *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, Stuttgart 2008, pp. 131-152.

Stillers (1997):

R. Stillers, *Mythologische Poetik in der Dichtung Giovan Battista Marinos*, in: S. Jüttner (Hg.), *Mythos und Text*, Frankfurt 1997, pp. 1-17.

Stoichita (2004):

V. I. Stoichita, *La bella Elena e il suo doppio nella Galeria del Cavalier Marino*, in: S. Schütze (ed.), *Estetica Barocca*, Roma 2004, pp. 205- 222.

Stollmann (1997):

R. Stollmann, *Groteske Aufklärung: Studien zur Natur und Kultur des Lachens*, Stuttgart 1997.

Strappini (2001):

L. Strappini, *I luoghi dell'immaginario barocco*, Napoli 2001.

Sullivan (1993):

D. L. Sullivan, *The Ethos of Epideictic Encounter*, in: *Philosophy and Rhetoric*, 1993, pp.113-133.

Tappert (1997):

B. Tappert, *G. B. Marinos Prinzip der varietas am Beispiel der Brunnenepigramme in der Galeria*, in: M. Lieber/W. Hirdt (Hrsg.), *Kunst und Kommunikation: Betrachtungen zum Medium Sprache in der Romania*, Tübingen 1997, pp. 533-550.

Tateo (1960):

F. Tateo, *Retorica e poetica fra Medioevo e Rinascimento*, Bari 1960.

Titzmann (1983):

M. Titzmann, *Probleme des Epochenbegriffs in der Literaturgeschichte*, in: K. Richter/ J. Schönert (Hrsg.), *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß*, Stuttgart 1983, pp. 98-131.

Toffanin (1965):

G. Toffanin, *Il Cinquecento*, Milano 1965.

Tuscano (1991):

P. Tuscano, *Il letterato barocco e la realtà*, in: B. Winklehner (Hg.), *Italienisch-europäische Kulturbeziehungen im Zeitalter des Barock*, Tübingen 1991, pp. 55-67.

Ueding (1996):

G. Ueding, *Rhetorik des Lächerlichen*, in: L. Fietz/ J. O. Fichte/ H. Ludwig

(Hrsg.), *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*, Tübingen 1996, pp. 21-36.

Ulivi (1959):

F. Ulivi, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano 1959.

Vasoli (1984):

C. Vasoli, *La retorica e la cultura del Rinascimento*, in: *Rhetorica. A Journal of the History of Rhetoric*, vol. 2, 1984, pp. 121-137.

Vecce (1989):

C. Vecce, *Esercizi di traduzione nella Napoli del Rinascimento: I. Sannazaro e Pindaro*", in: *Annali Istituto Universitario Orientale, Napoli, Sezione Romanza*, Vol. 31, 1989, pp. 309-329.

Venning (1950):

R. Venning, *Ortodox Paradoxes*, London 1950.

Verweyen (1973):

T. Verweyen, *Theorie der Parodie*, München 1973.

Vickers (1982/83):

B. Vickers, *Epideictic and Epic in the Renaissance*, in: *New Literary History*, vol. 14, 1982/83, pp. 497-537.

Villa (1997):

E. Villa, *L'eloquenza sacra tra Barocco e Arcadia*, in: P. Giannantonio (ed.), *Alfonso M. de Liguori e la civiltà letteraria del Settecento*, Firenze 1997, pp. 41-64.

Villari (1992):

R. Villari (ed.) (1992), *L'uomo barocco*, Roma-Bari 1992.

Visceglia (2004):

M. A. Visceglia, *Etichetta cardinalizia in età barocca*, in: S. Schütze (ed.), *Estetica Barocca*, Roma 2004, pp. 263-284.

Ward (1994):

J. Ward, *Late Greek Literature and Baroque Poetics: Marino and St. Gregory of Nazianzus*, in: F. Guardiani (ed.), *The Sense of Marino: Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, New York 1994, pp. 235-253.

Warning (1997):

R. Warning, *Lektüren romanischer Lyrik*, Freiburg i.B. 1997.

Watt (1984):

D. Watt, *The Pindaric Ode Form in the Seventeenth Century*, in: *Dissertation Abstracts International (DAI)*, Vol. 44, 1984.

Weinberg (1967):

B. Weinberg, *Un'esposizione anonima della Poetica di Aristotele del 1580 Circa*, in: *Rinascimento. Rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento*, vol. 7, Firenze 1967, pag. 63.

Wilson (1943):

H. S. Wilson, *George of Trebizond and Early Humanist Rhetoric*, in: *Studies in Philology*, vol. 40, 1943, pag. 367-379.

Wölfflin (1986):

H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, Stuttgart 1986.

* (1948):

H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel 1948.

Zadelmaier/Mulsow (2001):

H. Zadelmaier/M. Mulsow(Hrsg.), *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit*, Tübingen 2001.

Zanardi (1980):

M. Zanardi, *La metafora nel Cannocchiale Aristotelico*, in: *Giornale storico* 1980, pp. 91-109.

* (1982):

M. Zanardi, *Sulla genesi del Cannocchiale aristotelico di Emanuele*

Tesaurus, in: *Studi secenteschi*, Vol. 23, 1982, pp. 3-61, e Vol. 24, 1983, pp. 3-50.

Zimmermann (1993):

A. Zimmermann, *Von der Kunst des Lobes: eine Analyse der Textsorte Laudatio*, München 1993.