

MONICA BISI

*Turpitudò minime noxia: ridicoli figurati e figure ingegnose
nel «Trattato de' Ridicoli» di Emanuele Tesauro*

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione:
gg/mm/aaaa]

MONICA BISI

Turpitudinis minime noxia: ridicoli figurati e figure ingegnose
nel «Trattato de' Ridicoli» di Emanuele Tesauro

Fra gli approfondimenti della riflessione sul riso nel XVII secolo il «Trattato de' Ridicoli» di Emanuele Tesauro si impone per la sua collocazione all'interno del «Cannocchiale aristotelico», per lo stile ingegnoso, per l'audace proposito di svilupparsi a partire da una concisa definizione di Aristotele, per la capacità dell'autore di ricondurre classificazioni retoriche e regole della civil conversazione ad una dimensione morale fortemente ancorata ad una metafisica. Il contributo si propone di ripercorrere la sistematizzazione operata da Tesauro per contestualizzarla all'interno della coeva produzione sull'argomento e per porre in rilievo il suo carattere di novità, sia sul piano della forma logico-retorica della trattazione – imperniata sulla dialettica materia-forma – sia perché il consueto rimando all'aristotelica «Etica a Nicomaco» non solo contribuisce a fondare da un punto di vista filosofico la distinzione fra ridicolo e maldicenza, ma consente di riconoscere nello spessore ontologico della metafora il principio di legittimità della categoria del ridicolo.

Collocato all'interno del *Cannocchiale aristotelico*, fra i «Teoremi pratici per fabbricar concetti arguti» e il «Trattato delle iscrizioni argute» – fra i due poli degli occhi della mente e degli occhi del corpo¹ dunque – il «Trattato de' Ridicoli» sembra una sorta di *divertissement*, l'ennesima variazione sul tema di un autore facondo e fecondo, ma è in realtà un contributo importante, che lascia emergere, grazie anche alla strutturazione ordinata degli elementi che lo sostanziano, un aspetto fondamentale, inaggrabile, in ordine alla definizione del riso e della commedia: quello del fondamento della sua legittimità, individuato da Tesauro nientemeno che nel dominio dell'ontologia. Con il consueto stile caratterizzato da chiarezza, brevità e rigore classificatorio, nell'agile giro di una decina di pagine, egli infatti, non solo si muove all'insegna dell'immane categoria della novità all'interno di una materia cui è riservato ampio spazio già nella trattatistica precedente², ma si spinge fino a recuperare di Aristotele, insieme alla teoria poetica, la dottrina metafisica sulla base della quale si costruisce tutto il suo sistema. Come vedremo, infatti, la proposta tesauriana di individuare il fondamento del

¹ Con il «Trattato delle iscrizioni argute» si arriva in prossimità della sezione, per così dire, più visiva del *Cannocchiale*: di seguito vengono esaminati, infatti, le argutezze dei simboli, le imprese, gli emblemi e le medaglie.

² Sull'origine, le caratteristiche e il conveniente utilizzo delle facezie si leggano i capitoli XLII- XCIII del secondo libro di BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Venezia, Manuzio, 1528, i cui contenuti sono per molti aspetti ancora riconoscibili nelle pagine tesauriane sia del *Cannocchiale aristotelico* sia della *Filosofia morale*. Sulla commedia e sulla categoria di ridicolo si intrattengono numerosi commentatori della *Poetica* di Aristotele nella seconda metà del XVI secolo: del 1548 sono le *Explicationes* di Francesco Robortello; nel 1550 Vincenzo Maggi allega un trattato *De ridiculis* in appendice al lavoro di traduzione e commento della poetica di Aristotele realizzato insieme a Bartolomeo Lombardi; data 1554 il *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* di Giraldo Cinzio, mentre verso al fine del secolo appaiono il *De re comica* di Riccoboni (1579); la *Poetica*, fedelmente aristotelica, di Giasone de Nores (1588); i *Discorsi intorno alla commedia* di Nicolò Rossi (1589); il *Dialogus de comoedia* di Federico Ceruti (1593). Contemporaneo ai lavori di Tesauro è invece GIROLAMO BARTOLOMMEI, *Didascalìa, cioè dottrina comica libri tre*, Firenze, Stamperia Nuova, 1658, ampia riflessione sulle origini e la natura della commedia che ha conosciuto una recente edizione critica introdotta e curata da Sandro Piazzesi (Firenze, University Press, 2016). Le definizioni di commedia che vengono fornite da questi trattati lasciano supporre che la riflessione del Cinquecento si sia soffermata in particolare sulle passioni suscitate e purificate dalla commedia, cercando di trovare in essa elementi di analogia rispetto ai meccanismi di funzionamento della tragedia: si legga JEAN BESSIÈRE, EVA KUSHNER, ROLAND MORTIER, JEAN WEISGERBER, *Storia delle poetiche occidentali*, trad. e cura di Franca Sinopoli, Roma, Meltemi, 2001 (ed. or. Paris, Presses Universitaires de France, 1997), pp. 153-155 in particolare.

ridicolo nella metafora implica l'avvenuta ripresa sia della trattazione sugli «*asteia*» (espressioni brillanti fondate su un particolare tipo di metafora) condotta da Aristotele nella *Retorica*, sia della teoria sulla metafora in generale compresa nella *Poetica*: riflessioni che, nell'impeccabile architettura in cui *tout se tient*, affondano entrambe le radici nella teoria dell'essere esposta nella *Metafisica*.

In un contesto di serietà qual è quella solitamente caratteristica di motti, iscrizioni, simboli e imprese Tesauro si sente in dovere, quasi per completezza, di dedicare un «spezial discorsetto» alla categoria del piacevole, o ridicolo, per indagare le sue fonti, in quanto il ridicolo «cade in taglio» nelle commedie o nelle «private confabulationi»³. Gli basta la concisa definizione del ridicolo inclusa in quella della commedia nel secondo capitolo della *Poetica* di Aristotele per realizzare quello che intravede come possibilità per un attento ingegno che consideri la definizione aristotelica, vale a dire «fabricar di quell'arte un pien volume» (*CA*, p. 583). Anche se non si tratta di un volume, il risultato dell'analisi ha pur sempre la dignità – e soprattutto l'eshaustività – di un trattato: in esso Tesauro sviluppa i concetti contenuti nella definizione secondo le due inseparabili direttrici della materia e della forma, procedendo per successive, conseguenti e progressivamente sottili distinzioni verso un'analisi che porterà ad isolare, per così dire, gli elementi ultimi del ridicolo per ricomporli e mostrare il loro rapporto con l'essere e, di conseguenza, con la verità. Innanzitutto, dunque, l'autore declina analiticamente il concetto di «deforme», fondamento e tradizionale materia del ridicolo, distinguendo deformità fisica e morale; in seguito si occupa della forma con cui tale materia deve essere rappresentata e, stabilendo una stretta corrispondenza fra le materie dei ridicoli figurati e le figure ingegnose, cioè, appunto, le forme, pone le premesse per costruire entimemi ridicoli sulla base di tutte e otto le specie di metafora già prese in considerazione nel «Trattato sulla metafora»⁴. Nel contesto della concezione aristotelica – che è ovviamente quella in cui si muove Tesauro – per cui la forma costituisce la sostanza di un ente, ciò per cui esso è quello e non un altro, individuare nella metafora la forma dell'espressione della materia ridicola significa trovare quel *quid* capace di distinguere il ridicolo da altre categorie e collocarlo sullo sfondo della riflessione aristotelica riguardo ai rapporti fra linguaggio, pensiero ed essere, legittimandone ulteriormente la rappresentabilità e andando oltre l'insistenza sull'insegnamento morale cui erano stati particolarmente attenti i teorici del Cinquecento.

Il punto di partenza del trattato di cui ci proponiamo l'esame è dunque la definizione aristotelica della commedia, che esaurisce la riflessione dello Stagirita sul ridicolo, perché in essa l'autore ha enucleato, da par suo, la radice dell'argomento: lo assicura Tesauro, soprattutto a coloro che credono si sia persa la parte della *Poetica* dedicata al ridicolo e si impegnano pertanto a ricostruirla⁵.

³ EMANUELE TESAURO, *Il canocchiale aristotelico o sia idea dell'arguta et ingegnosa elocuzione*, Torino, Bartolomeo Zavatta, 1670 (prima ed. Torino, Sinibaldo, 1654), p. 583. D'ora in avanti il volume sarà indicato con la sigla *CA* seguita dal numero di pagina, a testo. Nella trascrizione distinguo *u* da *v* e riconduco all'uso moderno accenti, apostrofi e la divisione delle parole. Trascrivo con *i* la *j*, con *e* (*et* davanti a vocale) sia *et* sia *ē*, con *-zi* o *-ci* i nessi *-ti*, *-tti*.

⁴ Che occupa le pagine centrali del *Canocchiale aristotelico* (pp. 266-481).

⁵ Certamente fra i bersagli polemici di Tesauro spicca Gian Giorgio Trissino che, nella sesta divisione della sua *Poetica*, mostra di essere fra coloro che credono persa la trattazione aristotelica del ridicolo, tanto che si dispone ad affrontare l'argomento e a farlo in modo diverso rispetto a Quintiliano e a Cicerone, preferendo una prospettiva filosofica piuttosto che oratoria (GIAN GIORGIO TRISSINO, *La quinta e la sesta divisione della poetica del Trissino*, Venezia, Andrea Arrivabene, 1563, pp. 36-37). Senza esplicito riferimento alla presunta perdita della riflessione aristotelica sul ridicolo, Vincenzo Maggi, con il suo trattato *De ridiculis* aggiunto in appendice al commento alla *Poetica* di Aristotele del 1550, si propone di integrare le lacune del testo originario e delle trattazioni sul ridicolo ad esso seguite, soprattutto nella tradizione latina (naturalmente Cicerone e Quintiliano), con il preciso intento di definire più precisamente quella turpitudine dalla quale nasce il ridicolo:

La definizione, riportata da Tesauro, naturalmente in latino⁶, è la seguente: *Comoedia est PEIORUM IMITATIO: non tamen secundum omnem Vitii Genus: quamquam Ridiculum a Turpi proficiscitur. Ridiculum enim est, ALIQUO PACTO PECCATUM, ET TURPITUDO SINE DOLORE, MINIMEQUE NOXIA: perinde ac Ridicula statim apparet deformis facies, distorta sine dolore* (CA, pp. 583-584)⁷. La commedia è, dunque, imitazione degli aspetti meno nobili dell'uomo e della sua esistenza, ma non necessariamente di tutti gli aspetti ignobili, anche se il ridicolo, in generale, proviene da tutto quanto presenta caratteri di trivialità. Si deve infatti definire ridicolo, in qualche modo, solo una colpa, un vizio, una mancanza, un difetto che non comporti dolore e non danneggi. La definizione, dunque, pur riconducendo il ridicolo al turpe, limita il concetto di *turpitudine* entro i confini di una mancanza, di un non-essere (o, meglio, di una *deminutio* di essere) che non rechi dolore a chi è oggetto di comicità.

Tesauro considera dapprima il piano della materia e procede con l'indicare la prevedibilità dello stabilirsi del rapporto fra la deformità fisica e deformità morale, riconducendole entrambe alla «voce generalissima» del «peggiore», che nella definizione aristotelica era punto di partenza per l'imitazione propria della commedia e che comprende, in generale, azioni e caratteristiche «*Vili*, convenienti a' Meccanici, a' servi, e Parassiti» (CA, p. 584). L'autore passa poi in rassegna la deformità fisica secondo le prime tre categorie aristoteliche. In questo modo il soggetto della commedia viene ad essere declinato in una serie di esempi secondo la sostanza, la quantità, le qualità visibili e ascoltabili, mentre al lettore è lasciato di immaginare, procedendo per analogia, esempi legati alle restanti sette categorie (relazione, spazio, tempo, avere, giacere, agire, subire). Considerando la sostanza, sono più ridicoli il fango dell'oro e la zucca del cedro; considerando la quantità, è più ridicolo il topo del toro; se si isolano le qualità (distinte in «visibili» e «ascoltabili») sarà più ridicola una «faccia storta» che non una «bella e perfetta», e più ridicolo il canto della cicala rispetto a quello dell'usignolo. Allargando progressivamente l'obiettivo, Tesauro indica in tali elementi materia feconda di metafore, sulla base delle quali si possono costruire panegirici, epigrammi, motti, e fa esplicito riferimento, fra gli altri, a Luciano, *De Musca*, a Melantone, *De laudibus formicae*, a Bilibaldo, *De laudibus podagrae*, «ma ridevolissimo ancora è il Poema del Tassoni sopra la Secchia rapita; che gli apre un vastissimo campo a scherzi infiniti» (CA, p. 585). In materia di deformità morali l'autore procede, invece, seguendo, veramente solo in modo rapsodico, lo schema delle virtù etiche proposto da Aristotele nell'*Etica nicomachea*: se la virtù etica è il giusto

«Verum id mihi vere dicere posse videor, rem adeo difficile esse, ut hac in re multa etiam nunc non satis explicata videantur, et longe plura desiderentur. [...] nullum tamen fuisse, qui docuerit quanam esset illis in rebus, de quibus ridemus, turpitudine illa» (VINCENTII MADI BRIXIANI, *De ridiculis*, in VINCENTII MADI BRIXIANI et BARTHOLOMAEI LOMBARDI VERONENSIS, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes: Madii vero in eundem librum propriae annotationes. Eiusdem de Ridiculis: et in Horatii librum de arte Poetica interpretatio*, Venezia, Valgrisi, 1550, p. 301).

⁶ Quella della traduzione del testo aristotelico consultato da Tesauro resta una questione irrisolta. Per molte delle citazioni annotate a margine e attribuite alla *Poetica* di Aristotele, infatti, non è stato finora possibile reperire una fonte sicura: si tratta forse di elaborazioni di Tesauro stesso a partire da una traduzione data, come già, a proposito della *Retorica*, segnalava DANTE DELLA TERZA, *Le metafore del Tesauro*, in *Simbolo, metafora, allegoria*, a cura di Gianfranco Folena, Padova, Liviana, 1980, pp. 177-189. Per una disamina più ampia della questione si veda PIERANTONIO FRARE, «Per i stralzo di prospettiva»: il «Cannocchiale aristotelico» e la poesia del Seicento, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2001, p. 24.

⁷ Una delle traduzioni moderne più autorevoli restituisce così il testo: «la commedia [...] è mimesi di persone alquanto volgari, tuttavia non in corrispondenza a ciascun vizio, ma il ridicolo è parte del brutto. Ché il ridicolo è un certo errore e una bruttura, <ma> indolore e non atta a corrompere: per esempio, la maschera comica è immediatamente qualcosa di brutto e di deforme, <ma> senza dolore» (ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Marcello Zanatta, Torino, UTET, 2006¹ (2004), p. 598).

mezzo fra due vizi opposti, entrambi riprovevoli, la materia più propria dei ridicoli sarà costituita da quello dei due vizi giudicato più vile, mentre l'altro estremo, più spaventoso, sarà oggetto di maldicenza. Come parametri Tesauro offre la «servile impotenza» e la «gofferia»: i vizi saranno tanto più ridicoli quanto più parteciperanno di questi due difetti. Pertanto, per quanto riguarda la virtù della fermezza è più ridicolo il poltrone del temerario; nell'amicizia l'adulatore è più ridicolo del traditore; considerando la gestione dei beni di fortuna è più ridicolo l'avaro del prodigo: anche solo da questi esempi è facile comprendere che la categoria del ridicolo emerge perlopiù da un animo angusto, di strette vedute, «vile, e pauroso» (CA, p. 586). Procedendo in ordine di gravità, Tesauro conclude il catalogo identificando i vizi maggiori con quelli legati all'intemperanza nelle crapule e alla disonestà, «havendo per soggetto gli due sensi più materiali et ignobili». La rappresentazione di tali vizi muove ad un riso smodato, che i latini chiamano *cachinnus*, attraverso il quale pare che l'anima voglia uscire dalla propria sede (CA, pp. 585-586). Fra gli oggetti ridicoli, alle azioni e alle cose vergognose Tesauro aggiunge «i SEGNI, i Vestigi, gli 'ndicii loro», e precisa: «anzi, questi son tanto più ridicoli, quanto che ci entra nonsoché di Figurato», qualcosa che in qualche modo sollecita più da vicino l'ingegno del fruitore a passare «dal vestigio all'opera stessa», o dalla parte al tutto, dallo strumento a colui che lo adopera. Ad esempio, «se vergognosa è la schiavitù, ancora il ricordar li Ferri, le Catene, i Caratteri servili; moverà a ridere» (p. 586) più che non il parlare di schiavitù; disegnare un boccale sullo scudo di un soldato sarà più ridicolo che non parlare del suo passato da oste e saranno ridicoli anche i nomi di alcune famiglie nobili che suonano, tuttavia, come involontari indici di cose vergognose, come Verre, Porcia, Asinio, Caprilio.

Dopo le deformità semplici, materia generale del ridicolo, l'autore esamina le deformità comparative, materia più vivace e più specifica «peroché per sé sola ti presenta una Tema da fabbricarci facetissime Argutezze» (CA, p. 587). Essa consiste nella sproporzione di due obietti «complicati», vale a dire correlati fra loro, la cui reciproca dismisura è all'origine del riso. Da subito Tesauro sciorina un ricco catalogo di personaggi recanti in sé una ridicola sproporzione, che emergono dalle pagine di Omero, Marziale, Orazio, Plauto, ma anche da quelle di Cervantes e Ariosto, per esemplificare, sempre seguendo le categorie aristoteliche di sostanza, qualità e quantità, gli effetti di un nome che non si addice alla persona che lo porta (CA, pp. 587-588); di una parte del corpo che non corrisponde al tutto; di minacce che non corrispondono al valore di chi le pronuncia; di azioni spropositate rispetto alla persona, di mezzi soverchi rispetto all'opera da compiere. Al vertice dell'analisi della materia del ridicolo si trova dunque la sproporzione, capace di generare effetti paradossali e decettivi, e pertanto capaci di divertire: nella mancata corrispondenza fra i membri che la costituiscono, la sproporzione si rivela, così, il rapporto che, per contrasto, meglio si lascia trattare dalla metafora, che per sua natura è, invece, una proporzione. Proprio nel suo mancare l'equilibrio che il fruitore si aspetta, la deformità comparativa produce straniamento, e se non è dolorosa, anche riso⁸.

Se non ci sono incertezze sul fatto che la deformità, fisica e morale, semplice e comparativa è materia dei ridicoli, non è concesso, tuttavia, trascurare che Aristotele precisa che la «turpitudō» deve essere «sine dolore minimeque noxia», cioè, spiega Tesauro, che non arrechi detrimento o

⁸ Per questo – e in generale sul fenomeno e sul concetto di deiezione – si rivelano decisive le riflessioni di Aristotele sulla categoria di *geloion* (il ridicolo) in *Rhetorica*, III, 10-11: tra le fonti delle espressioni brillanti (*asteia*), infatti, il filosofo annovera anche il «sorprendere ingannando», correlato alla categoria del *geloion* dal momento che alcune espressioni inaspettate risultano brillanti e sorprendenti in quanto hanno la capacità di indurre il fruitore a mettere in discussione quelle che credeva essere le sue conoscenze, e dunque a ridere di sé.

dolore a chi la incarna: circostanza che insinua qualche dubbio sulla legittimità stessa di fondare il ridicolo sulla deformità, dubbio che sembra aver toccato Aristotele medesimo, che nell'*Etica* si chiede «se si possa perfettamente diffinire il Ridicolo: poiché molti ridono di cose molto noiose» (CA, p. 588). Si affaccia qui con evidenza il problema morale, centrale e variamente declinato già nella trattatistica precedente il Tesauro, mentre il ridicolo appare una sorta di qualità secondaria che dipende dalla sensibilità (morale) del fruitore, il quale attribuisce o meno tale qualità all'oggetto che sta considerando: infatti «un Animo costumato e gentile, non riderà una Deformità che rechi altrui dolore o dishonore: ma quelle, che nella Civil Conversatione, per vicenda, e con gratia si prendono a gioco» (CA, p. 589); si farà trastullo dei dolori altrui, invece, «un Animo mal composto, siccome non compatisce» o un animo così fiero e tetragono da considerare come «favole» le sciagure altrui. La deformità, dato 'oggettivo', dove l'aggettivo è da intendersi in senso galileiano, diventa motivo di riso (e dunque viene ascritta alla categoria del ridicolo) a seconda della raffinatezza dell'animo del suo osservatore: quanto più questi sarà uomo civile, tanto meno dolorose saranno le *deformitates* che conterà fra quelle di cui è lecito ridere. Al dominio della moralità appartiene anche la distinzione fra maldicenza e ridicolo, con l'indicazione che solo quest'ultimo può essere oggetto della commedia, secondo gli auspici, questa volta, della *Poetica*, che fa risalire tale distinzione addirittura ad Omero, il primo ad aver circoscritto al ridicolo la materia della commedia, lasciando la maldicenza alla satira. Tuttavia, aggiunge Tesauro, come sempre quando si tratti di «atti morali», le circostanze incidono sulla natura della materia, tanto che il ridicolo può diventare satirico, e viceversa, a seconda delle persone motteggiate.

Con queste osservazioni il trattato si sposta dalla materia del ridicolo alla forma di rappresentarlo, specificamente legata alla parte della definizione che comprende l'espressione «TURPITUDO SINE DOLORE MINIMEQUE NOXIA», «due Parolette» (CA, p. 290), queste ultime, attraverso le quali Aristotele darebbe l'indicazione decisiva su quella che deve essere la messa in scena del ridicolo. Distinguendo, come di consueto, l'espressione in più parti e considerandole una per volta, Tesauro prende le mosse da «minime noxia» e ne spiega il significato con il ricorso al concetto a lui caro di urbanità: «cioè, ch'ella [la deformità] con tale URBANITÀ sia motteggiata; che né la modestia di chi ragiona, né la riputation di cui si ragiona, scopertamente sia violata» (CA, p. 590). La sua interpretazione prende le mosse, ancora una volta, dalle pagine dello Stagirita, il quale, nell'*Etica*, distingue urbanità e bomolochia e, analogamente, nella *Retorica*, bomolochia e ironia: la lettura tesauriana riconduce l'urbanità al libero esercizio dell'ingegno del locutore e intende per ironia «il motto Urbano e modesto, degno d'Huom libero», per contro all'atteggiamento del bomoloco, che, in generale, è invece schiavo della tensione al proprio utile, dalla quale è condizionato nell'impiego del linguaggio. La dialettica libertà-servitù e l'inaggrabile legame fra retorica e morale dovuto al fatto che ogni atto linguistico è conseguenza di una scelta condurranno inevitabilmente sul terreno della *Filosofia morale*, dove ampio spazio è dedicato ai comportamenti dell'ingegno urbano nel contesto della civil conversazione. Se il bomoloco non ha freni nella maldicenza e parla per vile guadagno e compiacenza, «l'Urbano, punge e molce in guisa; che la modestia si accordi con la facetia; la verecondia dell'animo, con la vivacità dell'ingegno», tanto che Tesauro giunge a definire così la forma del ridicolo urbano: «consiste in una tal maniera di rappresentarlo, che se il Motto è mordace, paia innocente: e se egli è osceno, paia modesto» (CA, p. 591). Parole delle quali non si fatica a cogliere l'eco nel libro terzodecimo della *Filosofia morale*:

In due maniere adunque il Motto sarà insieme *Ridicolo, et Civile*. L'una, se la deformità è tanto lieve, che il Motto solletichi, ma non doglia. [...] L'altra maniera è, quando la Deformità, sia

pur succida, o mordace; sia pur vergognosa, o dannosa; si traveste così leggiadramente con la figura ingegnosa; che la Forma rabbellisca la Materia; la mordacità paia lode; e l'inhonesto sembri honesto⁹.

A suffragio di tale posizione Tesauo ricorda, sempre nel *Cannocchiale*, che nella *Rethorica ad Alexandrum* Aristotele raccomanda al proprio discepolo di non nominare le cose sporche, nelle facezie, con vocaboli sporchi, ma di accennarle come in enigma, come accade, del resto, nelle commedie elevate ad esempio nell'*Etica*, in cui «*obscentitatis tantum suspicio, risum facit*», ricorda Tesauo, e aggiunge: «Hor questa artificiosa destrezza consiste nel coprire il Motto maledico, et osceno; con velo modesto: non lasciandol nudo ne' propri termini, ma FIGURATO e ARGUTO con la metafora» (CA, p. 591). In questo modo la maldicenza diviene ridicola ironia per mezzo della metafora, perlopiù di equivoco, e «col medesimo velo, che copre nelle satire la maldicenza, ancor si coprono nelle commedie i motti sordidi» (p. 592): termini nei quali, oltre che la pratica della commedia, si riconosce il lessico del «Trattato sulla metafora», cuore del *Cannocchiale aristotelico*, in cui Tesauo attribuisce alla metafora la capacità di dire «il vero come per un velo» (CA, p. 494).

È proprio sulla metafora che l'autore stringe l'obiettivo volgendo verso la conclusione della riflessione sui ridicoli, dove, con una virata teoretica quasi impercettibile – ma decisiva – all'interno di un discorso apparentemente solo descrittivo e catalogatorio, viene stabilita un'inequivocabile corrispondenza fra le maniere dei ridicoli figurati e le figure ingegnose, tanto che, posta una materia mordace, sordida o vile la si potrà «honestamente vestire» con qualcuna delle otto metafore elencate nel «Trattato» ad esse dedicato (proporzione, attribuzione, equivoco, ipotitposi, iperbole, laconismo, opposto, decezione) e, di lì, formare un entimema, cioè un particolare tipo (ridotto) di sillogismo che costituisce la tipica forma della civil conversazione¹⁰. Venendo, come di consueto, all'esemplificazione delle sue indicazioni teoriche, Tesauo sceglie, fra le circostanze dolorose, quella che per tradizione diviene più facilmente oggetto di ridicolo ed elegge come materia di un possibile entimema ridicolo (e «honesto», precisa l'autore) il tradimento, che trova espressione, già metaforica, nel «trivial proverbio [...] ZOILUS ARIES EST» (CA, p. 592). È infatti sulla base di una metafora di somiglianza che la predicazione identifica il tradito Zoilo con un ariete, costituendo così il ridicolo figurato, il cui vestigio sono naturalmente le corna. Di seguito l'autore mostra come tale ridicolo figurato può essere declinato secondo le otto specie di metafora semplice, vestendo il termine *aries* in otto modi differenti e spiega come, di lì, può servire a costruire proposizioni metaforiche e infine un discorso scherzevole: ad esempio, se consideriamo la metafora di laconismo, Zoilo sarà chiamato *Veris aruspex* perché dal segno dell'ariete comincia la primavera. L'espressione, inserita in una proposizione metaforica, diventa: «*Quacumque incedat Zoilus, ridet Tellus, vernant prata: nam Zoilus est Sidus Veris aruspex*» (p. 593), proposizione che, come mostra Tesauo, confluisce poi insieme a tutte le altre in un unico, coeso, discorso scherzevole.

Il ridicolo può diventare anche materia di epitaffi, «che di natura lor son componimenti gravi e funesti» (CA, p. 594), come ad esempio quello di Strozza, che ancora una volta mette in scena il tema del tradimento e si presta ad un'analisi che ne porti alla luce i meccanismi di composizione:

⁹ EMANUELE TESAURO, *Filosofia morale*, Bologna, Longhi, 1675, p. 292 (per la trascrizione valgono i criteri indicati per il *Cannocchiale aristotelico*). A riguardo, una posizione analoga è sostenuta dal gesuita Bartolommei nel suo *Didascalìa cioè dottrina comica libri tre* (1658-1661), cit., libro II, cap. XVII.

¹⁰ Definito da Tesauo «cavillatione ingegnosa, in materia civile: scherzevolmente persuasiva; senza intera forma di sillogismo; fondata sopra una metafora» (CA, p. 495).

Il Strozza giace qui, buona persona,
 che fu poeta extempore: e che le foglie
 di Febo meritò: ma tolse Moglie
 talché non gli entrò in capo la corona.

La materia disdicevole è il tradimento; il suo vestigio (implicito) le corna; la forma con cui la materia è rivestita è una metafora di laconismo, in quanto non si nomina il tradimento, ma solo il suo contesto (il matrimonio) o, meglio, il responsabile (la moglie); e, insieme, una metafora di decezione, in quanto il lettore, alla terza riga, si aspetta l'incoronazione ed è invece sorpreso – e divertito – dal fatto che la corona non può essere allocata, tanto più che il motivo, poco onorevole, è evocato fonicamente per paronomasia proprio dal sostantivo «corona»: il tradizionale simbolo di gloria poetica diventa ammiccante e decettivo rimando all'altrettanto tradizionale vestigio del tradimento. L'entimema sul quale è costruito l'epitaffio presenta una premessa esplicita (Strozza fu poeta meritevole di corona d'alloro) e una premessa esplicitata solo per metà (Strozza prese moglie [e quindi, secondo un luogo comune, fu tradito]): proprio la parte taciuta, ma nota, della premessa minore costituisce la leva che rende urbanamente ridicola la conclusione per cui la corona non trova posto sul capo già occupato dalle corna.

La lunga – e ingegnosa – rassegna di esempi sulle forme semplici e complesse che può assumere la materia, anch'essa più o meno articolata, del ridicolo ha come scopo ultimo quello di provare che la categoria del ridicolo stesso e l'esperienza che inevitabilmente ne consegue hanno origine dalla metafora nel senso ampio in cui la concepiva Tesauro, e in particolare dalle metafore di equivoco, di iperbole, di decezione. Dalla minuziosa analisi dell'autore il ridicolo emerge, infatti, quale sproporzione che per trovare espressione deve ricorrere, per paradossale necessità, ad una forma fondata sulla proporzionalità. A conferire proporzionalità a quanto è originariamente sproporzionato è l'animo del creatore della metafora, che, lungi dal ridere del dolore o del vizio altrui, sceglie fra due opposte caratteristiche vergognose appartenenti al soggetto scelto quella meno spaventosa e che meglio si presta ad essere, per così dire, colpita dallo scherno. Vestendola poi del velo della metafora, non mette in gioco né la propria reputazione, né quella di colui di cui si prende gioco, giusta il comportamento che è chiamato a tenere il vero civil conversatore, urbano costruttore di entimemi.

Se ad una lettura di carattere generale il trattato tesauriano non sembra discostarsi, nei contenuti, dal dettato di altre autorevoli voci quali quelle, cronologicamente estreme rispetto al periodo che stiamo considerando, del Castiglione o del Bartolommei, non si possono trascurare alcuni aspetti che ne determinano l'originalità e l'eccezionalità all'interno del panorama sia dei trattati di comportamento sia dei commenti alla *Poetica* prodotti tra il XVI e il XVII secolo. Dal punto di vista formale, innanzitutto, sul piano del lessico e della struttura logico-argomentativa (enunciazione della regola seguita da una serie di esempi progressivamente articolati) il trattato si inserisce nel *Cannocchiale aristotelico* – ben più che un commento alla poetica – senza alcuno strappo, pur dichiarando già in apertura la propria eccentricità a causa dell'argomento, e dimostrandosi così faceto ed arguto esso stesso. Dal punto di vista concettuale, per la sua capacità di ricondurre classificazioni retoriche e regole della civil conversazione ad un fondamento di carattere filosofico, riportando così alla luce il forte ancorarsi della dimensione morale alla metafisica, esso manifesta la propria eccezionalità all'interno della coeva – e di poco precedente – produzione sull'argomento, caratterizzata da uno sguardo rivolto piuttosto alla mera esperienza del mondo. Tenendo insieme l'etica, la poetica e, cosa non comune ai suoi contemporanei, l'ontologia, la trattazione di Tesauro,

che costeggia fedelmente i territori fondanti del complesso sistema aristotelico, va infatti oltre le interpretazioni cinquecentesche della *Poetica* dello Stagirita, le quali, pur attribuendo alla commedia, e quindi al ridicolo, una funzione educativa (si pensi al Trissino e al Giraldo Cinzio) non sono ancora (o non sono più) in grado di ricondurre esplicitamente le indicazioni di carattere morale alla loro ragion d'essere, di mostrare, insomma, *perché*, per quali meccanismi retorici e dunque antropologici, la commedia è in grado di correggere i costumi. Pur nella loro apparente modestia, nel limite delle dimensioni e nella loro collocazione 'nascosta', alle pagine di Tesauro si deve riconoscere il merito di aver rifondato la legittimità di annoverare la categoria del ridicolo fra gli strumenti di formazione, proprio per il suo legame, finalmente manifesto e giustificato attraverso la metafora¹¹, con la categoria fondamentale dell'essere e dunque del vero e del buono, cui in ultima istanza mira, per definizione, la pratica educativa.

L'affermazione merita forse di essere ripercorsa in modo analitico: dire che Tesauro riconsegna dignità educativa alla categoria e all'esperienza del ridicolo perché le fonda sulla metafora implica accogliere quanto di più prezioso – per il suo trattato – egli trae del sistema aristotelico. Dalla definizione di metafora che Aristotele offre nella *Poetica*¹² (XXI 1457b), infatti, si evince che la metafora è una proporzione, ma non semplicemente fra relazioni di enti, bensì fra i loro atti d'essere, che si manifestano proprio anche attraverso le relazioni stesse. Per la sua struttura in senso lato geometrica e per lo stretto e complesso rapporto fra pensiero ed essere che attraversa come filo rosso tutta la speculazione occidentale a partire dalla filosofia antica, la metafora, già con Aristotele, non può dunque essere considerata semplicemente un ornato, non coinvolge solamente immaginazione ed ingegno, ma entra nelle pertinenze dell'intelletto che è chiamato a riconoscerne la verità, cioè, semplificando, la corrispondenza della parola all'essere¹³. È su questo punto, sull'individuazione della metafora come radice del comico soprattutto¹⁴, che si misura la distanza fra Tesauro e i trattatisti che lo hanno preceduto e che pur hanno reclamato al genere comico – fondato sul ridicolo – una funzione educativa. Come la metafora non si limita a toccare i sensi e l'immaginazione, così non è sufficiente sostenere che proporre un modello virtuoso sul palcoscenico genera, per imitazione, comportamenti virtuosi nella vita dei fruitori, i quali, ridendo

¹¹ Per una ricognizione dei motivi che consentono di fondare il rapporto tra la figura retorica della metafora e l'essere come trascendentale e per la funzione rivelativa, cognitiva e talvolta conativa che è lecito attribuire alla metafora in generale e a quella tesauriana in particolare mi permetto di rinviare al mio *Visione e invenzione. La conoscenza per via di metafora nel «Cannocchiale aristotelico» di Emanuele Tesauro*, in «Studi Secenteschi», XLVII, 2006, pp. 57-87, poi in MONICA BISI, *Il velo di Alceste. Metafora, dissimulazione e verità nell'opera di E. Tesauro*, Pisa, ETS, 2010, pp. 17-61.

¹² «Metafora è l'imposizione di un nome di un'altra cosa: o dal genere alla specie, o dalla specie al genere, o dalla specie a una specie, o secondo analogia» (ARISTOTELE, *Poetica*, cit., p. 638).

¹³ Non è certo possibile in questa sede ricostruire, nei suoi molteplici aspetti, la questione della verità nella filosofia antica, fino alla celebre, sintetica definizione medievale della verità come *adaquatio intellectus et rei*, con le sue varianti. Basti ricordare che la concezione del rapporto di corrispondenza fra pensiero ed essere, pur con tutte le riletture cui è sottoposta, resiste inalterata nella struttura fino alla crisi che conosce fra XIX e XX secolo, dovuta in modo particolare alle proposte di Nietzsche e poi di Heidegger.

¹⁴ Per quanto riguarda questo specifico aspetto si ricordi che lo stesso Aristotele, in un brano della *Retorica* (III, xi, 1412a 19), forse non notissimo ai commentatori cinquecenteschi della *Poetica*, pone la metafora per analogia (o di proporzione) a fondamento del riso e delle espressioni brillanti, gli *asteia*. Benché vertente su un argomento che esula da questa indagine, si rivela utilissimo a riguardo GIOVANNI MANETTI, «Non dire ciò che dice». *Aristotele, il comico e la filosofia del linguaggio contemporanea*, in *Homo risibilis. Capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medievali*, a cura di Francesco Masetti Casaretto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 15-30, riflessione che ben mette in luce i rapporti che intercorrono, nel sistema aristotelico, tra metafora, analogia, riso e capacità del linguaggio di porre le cose davanti agli occhi (ambito in cui si muove il trattato che nel *Cannocchiale aristotelico* segue immediatamente quello dedicato alla categoria di ridicolo).

dei vizi altrui, dovrebbero quasi automaticamente riconoscere la qualità dei propri¹⁵: è necessario, per una teoria che fondi la dignità della commedia, portare alla luce gli effetti del ridicolo sull'intelletto – e dunque sulla conoscenza – nella sua relazione con la volontà – e dunque con l'azione, obiettivo al quale Tesauro consacra i propri sforzi di teorico della retorica e interprete dell'etica aristotelica. Se i trattatisti del Cinquecento avevano posto l'accento sulla funzione morale associata al riso¹⁶, Tesauro, fondando con Aristotele il comico sul ridicolo e recuperando la concezione aristotelica della metafora, istituisce una catena di principi per cui la commedia si origina dal ridicolo, che si genera da una metafora, la quale si istituisce a partire dall'uguaglianza di due rapporti fra atti d'essere: il fruitore che, colpito nell'intelletto dalla metafora, colga e analizzi tali rapporti incrementa la propria conoscenza riguardo all'uomo e, a partire da essa, può essere spinto a mettere in discussione le proprie convinzioni e magari i propri abituali comportamenti. È quanto la riflessione cinquecentesca non riesce a portare alla luce e che Tesauro sviluppa grazie anche all'impulso della prima *Poetica* del XVII secolo, quella di Tommaso Campanella¹⁷, nella quale il filosofo di Stilo mantiene sempre vivo il legame fra la parola, l'essere e il bene e, pur discostandosi da Aristotele per alcuni aspetti che Tesauro invece condivide, intende il riso come manifestazione di un bene percepito: il comico, dunque, sorgente del riso, coopera al manifestarsi del bene, e di conseguenza nel sistema filosofico campanelliano, dell'essere e del vero.

¹⁵ Si pensi alle posizioni di Giraldo Cinzio in merito alla capacità della commedia di «introdurre buoni costumi» mostrando esempi da imitare (si vedano GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Discorso intorno al comporre de i romanzi, delle commedie e delle tragedie, e di altre maniere di poesie*, Venezia, Giolito, 1554, p. 207, ora in ID., *Discorsi intorno al comporre*, a cura di Susanna Villari, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002, p. 213 e, ancora, JEAN BESSIÈRE, EVA KUSHNER, ROLAND MORTIER, JEAN WEISGERBER, *Storia delle poetiche occidentali*, cit., p. 154).

¹⁶ L'aspetto morale delle riflessioni del Cinquecento emerge con chiarezza dalla preziosa ricognizione procurata da MARIA GRAZIA PROFETI, *Iacopo Cigognini tra teoria drammatica e prassi*, in *Echi di memoria. Scritti di varia filologia, critica e linguistica in ricordo di G. Chiarini*, a cura di Gaetano Chiappini, Firenze, Alinea, 1998, pp. 449-460: 453-454. In generale, i commentatori della *Poetica* lungo il XVI secolo propongono, per la definizione della commedia, analisi e integrazioni di carattere contenutistico, volte a rendere ragione del perché l'uomo ride attraverso la diffusa descrizione della materia di cui si ride. Tesauro, inserendo il «Trattato de' Ridicoli» nel *Cannocchiale aristotelico* – e non, ad esempio, nella *Filosofia morale* dove si parla della civil conversazione – spiega perché si ride portando alla luce i meccanismi retorici della rappresentazione del ridicolo.

¹⁷ Una prima versione, come è noto, è quella stesa in lingua italiana e risalente alla fine del XVI secolo (1596, ora in TOMMASO CAMPANELLA, *Tutte le opere di Tommaso Campanella*, vol. I, *Scritti letterari*, a cura di Luigi Firpo, Milano, Mondadori, 1954, pp. 317-430); la seconda versione è invece in lingua latina e collocata all'interno dell'architettura della *Philosophia rationalis* (in ID., *Rationalis philosophiae: pars quarta. Videlicet poeticorum liber unus*, Parigi, Du Bray, 1638, anch'essa ora in ID., *Tutte le opere di Tommaso Campanella*, cit., pp. 905-1219).