

ISSN 0392-095X
E-ISSN 3035-3769

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa

Classe di Lettere e Filosofia

serie 5 / 2024, 16/2

pp. 538-569

The *Oratio* at the Accademia degli Animosi in Cremona: E. Tesauro's knowledge of emblems and *imprese* at the dawn of the *Idea*

Alessandro Benassi

Abstract *Imprese* and symbolic images were a crucial and privileged resource for Emanuele Tesauro from the beginning of his literary career. In the years when he was a young rhetoric teacher in a Jesuit college, he experimented with oratorical performances that directly addressed the subject of emblems and *imprese* and structurally developed their rhetorical implications. This paper explores these attempts, highlighting the oratorical strategies, the use of literary sources, and the theoretical implications that can be drawn from both *imprese* and emblems. The analysis will show what Tesauro borrowed from the previous tradition and how he used to write the treatise *Idea delle perfette imprese*.

Keywords Emanuele Tesauro; Emblems; Baroque Oratory

After completing his PhD in Italian Literature at the Scuola Normale Superiore, Alessandro Benassi was a Fellow at Villa I Tatti and received the *Beniamino Segre* fellowship from the Accademia dei Lincei. He deals with sixteenth- and seventeenth-century rhetoric and the relationship between the verbal code and the visual one (emblems, *imprese*, illustrated editions).



Peer review

Submitted 15.07.2024
Accepted 12.08.2024
Published 16.12.2024

Open Access

© Alessandro Benassi 2024 (CC BY-NC-SA 4.0)
alessandro.benassi80@gmail.com
DOI: 10.2422/2464-9201.202402_05

ISSN 0392-095X
E-ISSN 3035-3769

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa

Classe di Lettere e Filosofia

serie 5 / 2024, 16/2

pp. 538-569

L'*Oratio* all'Accademia cremonese degli Animosi: sulle competenze emblematico-impresistiche di E. Tesauro all'alba dell'*Idea*

Alessandro Benassi

Riassunto L'impresa e l'immagine simbolica sono state una risorsa cruciale e privilegiata per Emanuele Tesauro già all'inizio della sua esperienza letteraria. Fin dagli anni giovanili in cui ha svolto il ruolo di insegnante di retorica in un collegio gesuitico, Tesauro ha affrontato direttamente il tema degli emblemi e delle imprese nelle sue prove oratorie e ne ha sviluppato strutturalmente le implicazioni retoriche. Il contributo esplora questi tentativi, evidenziando le strategie oratorie, l'uso delle fonti letterarie e le prospettive teoriche che dipendono da questo precoce studio di imprese ed emblemi. Questa analisi consentirà di riconoscere cosa Tesauro recuperi dalla tradizione cinquecentesca e come lo utilizzi nello scrivere il trattato dell'*Idea delle perfette imprese*.

Parole chiave Emanuele Tesauro; Emblematica; Oratoria Barocca

Dopo il PhD in Letteratura italiana alla Scuola Normale Superiore, Alessandro Benassi è stato Fellow a Villa I Tatti e titolare della Borsa *Beniamino Segre* dell'Accademia dei Lincei. Si occupa di retorica cinque e secentesca e delle relazioni tra codice verbale e codice visivo (emblematica, impresistica, edizioni illustrate).



Revisione fra pari

Inviato 15.07.2024
Accettato 12.08.2024
Pubblicato 16.12.2024

Accesso aperto

© Alessandro Benassi 2024 (CC BY-NC-SA 4.0)
alessandro.benassi80@gmail.com
DOI: 10.2422/2464-9201.202402_05

L'*Oratio* all'Accademia cremonese degli *Animosi*: sulle competenze emblematico-impresistiche di E. Tesauro all'alba dell'*Idea*^{*}

Alessandro Benassi

1. *L'impresa dell'Accademia cremonese degli Animosi nell'Oratio giovanile*

Terminati gli anni della formazione filosofica, Emanuele Tesauro è chiamato ad assolvere gli anni di magistero come professore di retorica prima al Collegio gesuitico della Beata Vergine di Cremona nel 1618-19, e poi in quello di Brera nel 1620-21. L'esperienza, che nel *curriculum* della Compagnia è da intendersi come esame delle abilità didattiche e omiletiche dei fratelli in formazione, è per Tesauro l'occasione ideale sia per mettere in luce le sue inclinazioni e competenze, sia per iniziare a riscuotere pubblici riconoscimenti¹. Prove di tale successo e della positiva accoglienza ricevuta a Cremona, come pure di uno specifico interesse letterario anche lontano da soggetti sacri e devozionali, che motiva tra l'altro i giudizi critici da parte dei superiori, sono i discorsi che Tesauro pronuncia presso l'Accademia degli *Animosi*². Ricostituitasi nel 1606, dopo una lunga parentesi di silenzio, l'Accademia si avvia a godere, per circa un ventennio, di successo e riconoscimento pubblico³. In questa sede, dunque, Tesauro pronuncia l'*Oratio in qua probatur Academiam cremonensem Animosorum esse verissimum*

* Questo articolo elabora e approfondisce la prima parte, abbozzata, di un intervento presentato al convegno *Stupire il mondo. Tesauro e le arti*, organizzato dal Centro Studi delle Residenze Reali Sabaude con il patrocinio del Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Torino presso la Reggia della Venaria Reale, 30 novembre-1° dicembre 2023. Agli organizzatori e a questa rivista vanno i miei ringraziamenti.

¹ M. ZANARDI S.J., *Vita ed esperienza di Emanuele Tesauro nella Compagnia di Gesù*, «Archivum Historicum Societatis Iesu», 47, 1978, pp. 3-96: 19-21.

² *Ibid.*, p. 20: Zanardi riporta un significativo giudizio dei superiori in merito al periodo cremonese: il talento di Tesauro nella pratica letteraria e oratoria, sebbene ampiamente riconosciuto, è criticato perché troppo profano, diretto al desiderio di fama e non al bene spirituale dell'uditore.

³ F. ARISI, *In Animosorum Cremonensium Academia dissertatiuncula historica*, in *Cremona literata, seu in Cremonenses doctrinis, & literariis dignitatibus eminentiores chronologicae adnotationes [...] Tomus secundus. Totum saeculum sesquimillesimum complectens, multifariam eruditionem continens [...] Adiecta etiam est in fine mantissa insignium musicorum, qui in illo saeculo*

Herculis templum, e la *Gigantomachia. Discorso academico fatto nella Nobilissima Academia de' Musageti di Cremona, l'anno 1619*, confluita poi nel terzo volume della successiva edizione dei *Panegirici e Ragionamenti*⁴. L'*Oratio* latina, invece, viene pubblicata proprio a Cremona da Zanni, poco dopo, nel 1620. Che il discorso di Tesauro risalga ai primi esordi del suo soggiorno cremonese è esplicitato da Giovan Battista Ala, accademico animoso e arcidiacono della cattedrale, che, nella lettera dedicatoria che apre il volumetto, fornisce le ragioni della stampa e ricorda i pochi anni passati dall'evento:

Quare, cum Reverendus admodum Emanuel Thesaurus e Societate Iesu orationem *annis iam elapsis* de laudibus Academiae nostrae *in studiorum suorum initio* perelegantem habuisset, cunctisque qui aderant summopere placuisset, a tali tantoque viro precibus contendi, ut eandem ad augendam, testandamque eiusdem Academiae gloriam typis excudi non invitus pateretur⁵.

L'*Oratio*, che fino ad ora non è stata oggetto di analisi specifiche, interessa qui per più ragioni. Innanzi tutto, Tesauro vi sperimenta, in un'occasione di prestigio, alcuni modelli formali riconoscibili nei discorsi accademici cinquecenteschi volti a spiegare l'uso delle imprese. In secondo luogo, da un lato, tali modelli formali implicano una riflessione sulle risorse retoriche e retorico-visive delle imprese, dall'altro, il trattamento della materia, i riferimenti esplicativi e allusivi dimostrano una già sicura esplorazione della tradizione impresistica ed emblematica⁶. Infine, la datazione di questa esplorazione viene a sostenere – qualora ce ne fosse

sesquimillesimo floruere, Parmae, Typis Pauli Montii, 1705, pp. 258-67. E cfr. M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, Bologna 1981, IV, pp. 189-94: 189.

⁴ E. TESAURO, *Panegirici e ragionamenti del Conte D. Emanuele Tesauro [...] Volume terzo*, In Torino, Appresso Bartolomeo Zavatta, 1660, pp. 93-135. La data di pubblicazione è verosimilmente refuso per 1670, come dimostra M.L. DOGLIO, *Letttere inedite di Emanuele Tesauro*, «Lettere Italiane», 31, 3, 1979, pp. 438-62: 452.

⁵ E. TESAURO, *Oratio in qua probatur Academiam cremonensem animosorum esse verissimum Herculis templum*, Cremonae, Apud Barthol. et Haered. Barucini Zannij, 1620, pp. 3-4: «Pertanto, poiché il reverendissimo Emanuele Tesauro della Compagnia di Gesù, qualche anno fa, all'inizio del suo insegnamento, aveva tenuto un elegante discorso in lode della nostra Accademia, che era piaciuto molto a tutti coloro che erano presenti, ho pregato con grande insistenza un uomo così eminente e degno, che acconsentisse di buon grado che il discorso fosse pubblicato a stampa per accrescere e testimoniare la gloria di questa stessa Accademia», miei i corsivi.

⁶ Per le implicazioni della retorica visiva in E. Tesauro, cfr. A. TORRE, «Rimirandolo coll'occhialino». *Piaga, straforo, protratto*, «Testo», 58, 2009, pp. 35-56; A. BENASSI, 'La eloquenza in iscorcio'. *Retorica visiva in Tesauro*, «Testo», 58, 2009, pp. 9-20; e Id., *Devozione, liturgia, immagine*

ulteriore necessità – quelle fondate intuizioni di Ezio Raimondi sulla formazione e maturazione dei nuclei concettuali della teoria tesauriana, che poi sono state confermate da Maria Luisa Doglio⁷.

Per quanto riguarda il primo aspetto, è opportuno muovere dall'impresa dell'Accademia degli Animosi il cui corpo esibisce le armi impiegate da Ercole in alcuni dei suoi *labores*, vale a dire la freccia, la fiaccola e la clava, legate insieme e appese a un albero⁸. La sospensione delle armi significa la momentanea sospensione dei *labores* attivi e combattivi, in senso lato, anche da parte degli accademici a vantaggio dell'attività intellettuale praticata nel consesso accademico; allo stesso tempo, però, esporle, indica anche che esse sono sempre disponibili e pronte ad essere impiegate di nuovo. Il corpo dell'impresa è accompagnato dal motto virgiliano «IN OMNES CASUS», tratto dal dialogo di Ascanio con Eurialo prima della sortita notturna con Niso e volto a evocare la promessa solenne di una comune e solidale reciprocità degli accademici tanto nell'azione, quanto nelle occupazioni morali e intellettuali: «iam pectore toto / accipio et comitem casus complector in omnis»⁹.

Il discorso può essere sommariamente distinto in tre sequenze: un prologo ecfrastico (pp. 5-15), un *excursus* mitografico e storico (pp. 15-24), e, infine, l'analisi dell'impresa accademica (pp. 24-32). In questa terza parte, in particolare, l'impresa degli Animosi è collegata da Tesauro alle qualità dei principi dell'Accademia, della quale viene, così, a tratteggiare una storia:

Hinc enim magna mihi sese prodit Ludovici Barbovi imago primi Academiae principis in eiusdem hostes armata iaculum exertans, quo enimvero quodcunque minabitur evadet

impresistica della Croce in un ragionamento sacro di E. Tesauro, in Visibile teologia. Il libro sacro figurato in Italia tra Cinque e Seicento, a cura di E. Ardissino e E. Selmi, Roma 2012, pp. 261-271.

⁷ Cfr. E. RAIMONDI, *Una data da interpretare (a proposito del «Cannocchiale aristotelico»)*, in *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze 1982, pp. 51-75; e M.L. DOGLIO, *Introduzione*, a E. TESAURO, *Idea delle perfette imprese*, a cura di M.L. Doglio, Firenze 1975, pp. 5-27: 6.

⁸ Sull'impresa degli Animosi, cfr. MAYLENDER, *Storia*, cit., IV, p. 191; e soprattutto ARISI, *In Animosorum Cremonensium Academia*, cit., p. 259: «ecce quod, pacatis animis, Animosorum congressus animosior interpolatur [...], constructis regulis, et erecto phrenoschemate, in quo Herculis sagitta, fax, et clava robori appensae cum lemmate *In casus omnes* apparent, tali ab Hercule desumpto auspicio nostrae Urbis, ut aiunt, fundatore, perpetuo duraturam in omnes casus Unionem nobilissimam non desperarunt, eoque magis cum Hercules, Musagetes appelletur, scilicet secundum Gyraldum, et alios socius, et Dux Musarum». Su quest'ultima *auctoritas* mitografica, cfr. L.G. GIRALDI, *Huic libello insunt Herculis Vita. Eiusdem De musis syntagma denuo reconcinnatum & auctum...*, Basileae, Apud Michaelem Isingrinium, 1539, p. 70.

⁹ Verg., *Aen.*, 9, 276-7, e cfr. con *variatio* anche il poco successivo v. 292.

[...]. Inde Maximilianum Trecchum ingentem Herculis facem iam inflammata Hydra in coelum praferentem video. Hac enim praevia non se modo, sed alios ad gloriae Templum cautus incitavit. Illinc Ferrantem Magium, qui prudenter callidus *pennis non homini datis* (ut inquit Poeta) sese erigit, quamcumque praedam virtutum, gloriaeque viribus ac industria venaturus. Hinc Hieronymum Schinchinellum, qui ex avorum non exoleta clava reviviscens, quasi quidem reparatae stirpis novus surculus, truditur e sicco tanta ubertate, ut Academiae studiosos omnes crescat coronaturus¹⁰.

Tesauro attribuisce la freccia, la fiaccola e la clava (che germoglia e genera un nuovo albero rigoglioso)¹¹ rispettivamente a Ludovico Barbò, marchese di Soresina e primo principe dell'Accademia nel 1568, a Massimiliano Trecchi, principe nel 1609, a Gerolamo Schinchinelli, principe nel 1613¹². Inoltre, egli si riferisce a Ferrante Maggi, principe nel 1611, attraverso la citazione dei versi oraziani che, pur descrivendo il volo di Dedalo, mi pare possano rinviare, comunque, per attrazione della memoria poetica, alle fatiche di Ercole: «*Expertus vacuum Daedalus aera / pennis non homini datis; / perrupit Acheronta Herculeus labor*»¹³. Subito oltre il passo qui riportato, Tesauro menziona poi Alessandro Crotta, principe nel 1615, che viene simbolicamente definito dalla leontè, la pelle del leone nemeo indossata da Ercole. L'impresa delle armi e, per dilatazione del campo figurale, gli attributi iconografici tipici dell'eroe si applicano ai principi dell'Accademia, ai meriti e alle virtù loro ascrivibili, e coinvolgono per estensione tutti gli altri membri. In questo modo Tesauro dimostra come ogni qualità del singolo accademico si sussuma nell'Accademia degli Animosi, che, a sua volta, nella sua interezza sincronica e diacronica, si rispecchia e si racconta in quel segno

¹⁰ TESAURO, *Oratio*, cit., pp. 25-6: «Da ciò si manifesta chiaramente davanti a me la maestosa figura di Ludovico Barbò, primo principe dell'Accademia, armato di lancia contro i nemici dell'Accademia, poiché con essa, qualunque minaccia sarà respinta [...]. Vedo di là Massimiliano Trecchi con la magnifica torcia di Ercole già accesa, innalzata verso il cielo contro l'idra: preludio che non solo egli stesso, ma anche altri, saggiamente incitati, si avviano al Tempio della gloria. Vedo da quella parte Ferrante Maggi, che, prudentemente avveduto, si eleva con penne non date all'uomo (come dice il Poeta), caccerà con forza e zelo qualunque preda della virtù e della gloria. Vedo qui Gerolamo Schinchinelli, che risorgendo dal tronco non consumato degli avi, quasi nuovo germoglio di una stirpe restaurata, si fa strada dalla secca radice con tanta fecondità da crescere per coronare tutti gli studiosi dell'Accademia».

¹¹ Cfr. GERALDI, *Herculis Vita*, cit., p. 11: «Alii clavam ipsam ex oliva, et trinodem fuisse contendunt: eandem et refloruisse Pausanias scribit».

¹² Su questi e sui successivi principi degli Animosi, cfr. ARISI, *In Animosorum Cremonensium Academia*, cit., pp. 258-9; e MAYLENDER, *Storia*, cit., IV, pp. 193-4.

¹³ Hor., *Carm.*, I, III, 34-6.

impresistico e nella più generale immagine erculea. La giusta analisi di Giovanni Pozzi sulla natura dell'impresa accademica che «finiva in questo modo per essere un'autobiografia 'in nuce' [...], un 'exemplum' concentrato la cui esemplarità aveva come termine l'accademico, ma era fornita dalla sola accademia», consente di confrontare la strategia argomentativa di Tesauro con simili fenomeni riconoscibili in contesti accademici del secondo Cinquecento come la Crusca o l'Accademia bresciana degli Occulti¹⁴. Ed è proprio con l'esperienza degli Occulti che si possono stabilire paragoni particolarmente pertinenti. Nel *Discorso intorno al Sileno* con cui si aprono le *Rime de gli Academici Occulti*, Bartolomeo Arnigio spiega che tale impresa accademica è «indizio o dimostramento della commune sua intenzione», che essa serve, cioè, a rappresentare il proposito comune dell'intera sodalità¹⁵. Una interessante rielaborazione del medesimo concetto si legge anche nella *Realtà e perfezione delle imprese* di Ercole Tasso. Un capitolo di questo trattato, che come le *Rime de gli Academici Occulti* è più che verosimilmente disponibile a Tesauro, è dedicato proprio all'analisi e discussione della teoria impresistica di Arnigio. Non a caso, dunque, proprio qui Ercole Tasso commenta la pratica accademica delle imprese: «quell'adunanza, che di molti è ad un fine composta, come le Academie sono, non riceve numerale distintione, ma raccogliesi sotto il capo dell'unità, sì che il senso delle loro imprese non dirassi di molti, ma d'una sola Academia di quelli composta»¹⁶. Mi pare che la modalità argomentativa seguita da Tesauro in questa parte dell'*Oratio* dispieghi

¹⁴ G. POZZI, *Imprese di Crusca*, in *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993, pp. 349-81: 369. Per le imprese di Crusca, cfr. anche R.P. CIARDI e L. TONGIORGI TOMASI, *Le Pale della Crusca. Cultura e simbologia*, Firenze 1983. Sull'Accademia degli Occulti, cfr. I. GIANFRANCESCHI, *L'Accademia degli Occulti*, in *Arte, economia, cultura e religione nella Brescia del XVI secolo*, a cura di M. Pegrari, Brescia 1988, pp. 287-92; e L. BISELLO, «*Di minute scintille un grande fuoco*. *Parabola storica e testuale dell'Accademia degli Occulti (Brescia 1564-83; denuo flor. 1622-30)*», in Cenacoli. *Circoli e gruppi letterari, artistici, spirituali*, a cura di F. Zambon, Milano 2007, pp. 220-45.

¹⁵ B. ARNIGIO, *Discorso intorno al Sileno. Impresa degli Academici Occulti*, in *Rime de gli Academici Occulti con le loro imprese et discorsi*, In Brescia, Appresso Vincenzo di Sabbio, 1568, cc. **1r-**3r: **1v. Sull'impresa del Sileno, cfr. M. A. RIGONI, *Una finestra aperta sul cuore (Note sulla metaforica della 'Sinceritas' nella tradizione occidentale)*, «*Lettere Italiane*», XXVI, 4, 1974, pp. 434-58; S. MAFFEI, *Svelare e occultare la verità: il Sileno di Alcibiade e le imprese dell'Accademia degli Occulti di Brescia*, «*Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.*», 2019, pp. 147-67; G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Milano 2008, pp. 1-31; e L. BOLZONI, *La finestra aperta sul cuore*, in *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'eta della stampa*, Torino 1995, pp. 154-64.

¹⁶ E. TASSO, *Della realtà e perfezione delle imprese*, Bergamo, Per Comino Ventura, 1612, p. 133.

esattamente l'implicazione concettuale di queste definizioni, che riconducono il senso dell'identità di ogni membro all'unità dell'intenzione accademica.

La dinamica transmediale attiva tanto nelle *Rime de gli Academicci Occulti* quanto, seppur con minore eleganza, efficacia e continuità, nella giovanile composizione dell'*Oratio in qua probatur Academiam cremonensem Animosorum esse verissimum Herculis templum* può confermare questa lettura. Il ricco frontespizio figurato delle *Rime*, opera di Bartolomeo da Brescia, *excud.*, mostra la statua del sileno con lo sportello sul petto grazie al quale sarebbe possibile accedere all'interna statua del *deus absconditus*, circondata da un ovale e accompagnata dalle statue di Apollo ed Ercole. La calcografia, che occupa pressoché l'intero specchio della pagina dell'*in 4°*, presenta così quell'impresa che viene poi spiegata nell'introduzione di Arnigio e il cui senso unitario agisce sulla successiva raccolta di rime, ovvero sulle singolarità accademiche. L'impresa, il discorso e i testi poetici entrano in una complessa relazione reciproca che mobilita codici differenti (visivo e verbale), generi differenti (illustrazione, prosa e poesia), e spazi differenti (frontespizio, paratesto e testo). In questo modo, il proposito dell'Accademia degli occulti si moltiplica e declina nei vari accademici che, a loro volta, rivelano la loro intima consonanza con quell'idea. Prescindendo dall'effettiva performance oratoria di Tesauro e perciò dalla funzione deittica che l'immagine fisica dell'impresa può aver assolto nella specifica situazione del discorso, e limitando il confronto alla materialità del testo a stampa, si deve osservare che l'impresa dell'Accademia degli Animosi, riprodotta senza alcun fregio e ornamento, occupa uno spazio importante ma circoscritto del frontespizio dell'*Oratio* (Fig. 1)¹⁷. La semplicità dell'esecuzione tipografica non inficia tuttavia l'efficacia del legame che anche in questo caso si realizza tra illustrazione e testo. Infatti, l'argomentazione che Tesauro svolge nella parte del discorso ora analizzata innesca un significativo rapporto di collaborazione tra impresa e discorso, così che, da un lato, il testo rinvia all'immagine che, a sua volta, riverbera nel testo, e, dall'altro, l'impresa mostra l'Accademia e contemporaneamente compendia gli accademici. Ciò è reso particolarmente evidente dalla costruzione del passo, tutto retto da un unico «video», da cui dipendono i nomi dei principi in accusativo («Maximilianum Trecchum», «Ferrantem Magum», «Hieronymum Schinchinellum»), introdotti dagli avverbi locativi in inizio di periodo («Inde», «Illinc», «Hinc»): lo sguardo di Tesauro muove sui dettagli dell'impresa così da evocare gli accademici *in*

¹⁷ Non credo, dunque, che l'impresa possa essere interpretata come marca tipografica. Il database MAR.T.E. della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma rubrica quale marca tipografica di Bartolomeo e Barucino Zanni la «Speranza [...]. In una cornice figurata. Motto su un nastro: Spero in Deo».

absentia, e coinvolge il lettore, che con lui viene a identificarsi, dirigendone l'attenzione. Tale strategia, qui adottata in forma seminale e ampiamente sviluppata e amplificata in seguito, caratterizzerà profondamente la successiva produzione omiletica ed encomiastica di Tesauro, dove i concetti metaforico-impresistici saranno declinati e verificati nelle vicende biografiche dei soggetti sacri o profani trattati¹⁸.

2. *L'ecfrasi di Ercole Ogmio*

Nella prima parte dell'*Oratio*, invece, Tesauro sviluppa una serie di motivi che, per selezione e stile, consentono di comprendere meglio la dinamica della retorica visiva che agisce poi nel seguito del testo, vale a dire nell'*explicatio* dell'impresa, e, soprattutto, permettono di apprezzare la competenza impresistico-emblematica che egli dimostra di avere già acquisito a quest'altezza: la macro-tematica erculea è invariata, ma affrontata a partire da una topica diversa. Tesauro, infatti, prende le mosse dall'ecfrasi della celebre immagine di Ercole Ogmio, che già dall'Umanesimo gode di una grande fortuna¹⁹. E prima ancora dell'ecfrasi vera e propria, Tesauro fornisce una descrizione del tempio celtico in cui egli figura che l'immagine fosse conservata. Tesauro aggiorna la consolidata tradizione luciana dell'ecfrasi di Ogmio, la cui eloquenza supera perfino la forza fisica, introducendo questa contestualizzazione architettonica: ciò gli consente di presentare già nelle primissime pagine dell'*Oratio* una serie di motivi e stilemi che sono poi ripresi e approfonditi: «Tanta demum operis elegantia, situsque

¹⁸ Cfr. G. Pozzi, *Introduzione*, a G.B. Marino, *Le Dicerie sacre e la Strage de gl'innocenti*, Torino 1960, pp. 13-65: 64: «Per ciò che riguarda la tematica e la sistemazione di tutta la predica entro un concetto matrice, è certo la predica del Seicento sarà in linea di massima condotta sulla metafora continuata, e che [...] le prediche saranno quasi sempre munite del titolo simbolico della metafora centrale»; V. RICCI, *A proposito di oratoria sacra nel Seicento: la predica a concetto*, «Convivium», XXXIV, 6, 1966, pp. pp. 624-32. Sull'oratoria sacra tesauriana, cfr. A. TORRE, «Vermiglie et aperte serbò». *Memoria ed etimologia, metafora e simbolo in un panegirico del Tesauro*, «Lettere Italiane», 59, 3, 2007, pp. 352-80; e L. GIACHINO, «Per la causa del Cielo e dello Stato». *I panegirici per San Maurizio e la Sindone*, in «Per la causa del Cielo e dello Stato». *Retorica, politica e religione nei Panegirici sacri del Tesauro*, Alessandria 2012, pp. 1-30; e più in generale, E. ARDISSINO, *Rassegna di studi sulla predicazione post-tridentina e barocca (1980-1996)*, «Lettere Italiane», XLIX, 1997, 3, pp. 481- 516. Sugli specifici rapporti costitutivi tra impresa e predicazione, cfr. EAD., *Il Barocco e il sacro. La predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini, scienza*, Città del Vaticano 2001.

¹⁹ LUCIANUS SOPHISTA, *Descrizioni di opere d'arte*, a cura di S. Maffei, Torino 1994, pp. 118-125. E cfr. E. MATTIOLI, *Luciano e l'umanesimo*, Napoli 1987.

amoena aptitudine, quasi in eo non templo, sed theatro, ars et natura, alternis provocatae libellis, quantumcumque utraque valeret, dimicarint»²⁰. Tramite la *correctio* («in eo non..., sed...»), Tesauro mette a confronto il tempio, luogo di culto, e il teatro, spazio di immagini e di parole pronunciate, così da sottolineare tanto il potere e l'efficacia del dipinto conservato nel santuario pagano, quanto la retorica visiva che contraddistingue il discorso²¹.

Inoltre, credo che così egli attivi, contestualmente e simultaneamente, due metaforiche diffuse nella cultura letteraria fin dalla seconda metà del Cinquecento. *Sub specie templi*, facendo riferimento ai criteri e ai processi propri dell'espressione artistica, il discorso viene a suggerire il modello del 'tempio della pittura'²². *Sub specie theatri*, il discorso produce lo scambio di ruoli tra ciò che è oggetto della visione, vale a dire l'immagine di Ercole, e chi è spettatore dell'immagine stessa, come, nella situazione del discorso, gli Accademici Animosi²³. In questo modo, dunque, Tesauro adotta una strategia funzionale sia a predisporre l'eclasi dell'immagine di Ercole Ogmio, sia la successiva identificazione del tempio con la stessa Accademia degli Animosi. L'oscillazione tra due polarità alternative e combinate si riflette anche nel corollario coerente di topiche che si dispiegano nella presentazione del tempio, quale il confronto agonale tra antichi e moderni intrecciato a quello tra arte e natura, e si manifesta nell'andamento stilistico, marcato da quelle figure retoriche «di opposizione» che, come è stato bene indagato, saranno cifra specifica della prosa tesauriana più matura²⁴:

²⁰ TESAURO, *Oratio*, cit., p. 5: «Il luogo era di tanta elegante maestria e graziosa disposizione, come se in esso (non un tempio ma un teatro), arte e natura, provocate da alterni avvisi, si siano combattute con quanta forza ciascuna aveva».

²¹ Sull'interpretazione metaforica del teatro nella cultura del Seicento, cfr. almeno A. BATTISTINI, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma 2000, pp. 82-6; J. ROUSSET, *La littérature de la l'age baroque en France. Circe et le paon*, Paris 1953, pp. 28-31.

²² Cfr. C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. Idea del tempio dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, pref. di M. Praz, Firenze 2014. E cfr. anche G.B. MARINO, *Il tempio*, a cura di G.P. Maragoni, Manziana 2021. L'importante introduzione al testo, nonostante la differenza di genere letterario, mette bene a fuoco la tradizione del motivo e la costruzione visiva del testo, in cui Marino modella l'invenzione del tempio «col trasformarne lo statuto, volgendola infatti da metafora di rango iperbolico a protoratto e minuto *tableau*» (MARAGONI, *Introduzione* a G.B. Marino, *Il tempio*, cit., pp. 7-33: 12).

²³ Cfr. J.A. MARAVALL, *L'immagine del mondo e dell'uomo*, in *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna 1985, pp. 249-287: 255-7.

²⁴ Recupero ed estendo la definizione di «Metafora di OPPOSITIONE» da E. TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico o sia idea dell'arguta et ingeniosa elocutione, che serue a tutta l'arte oratoria*,

Atqui cum multa in eo fano tam praeclera occurrebant, ut portentosam Romanorum munificentiam, *aut expresserint imitando, aut superando deppresserint*, tum vero nihil memoria dignius, atque conspectu fuit, quam quod in eo armamentario Herculis *arma turpi Monstrorum sanguine pulcherrima, in pace, ac pulvere formidata cernebantur*; ac ipsius quidem Herculis adspectabile simulacrum, quod non modo intuentum oculos venustate, sed Animos arcanis mysteriis ita morabatur, *ut ab effictu Hercule non facti penderent homines, et ab inanimo illo signo vivi oculi tenerentur*²⁵.

Nell'argomentazione di Tesauro, il tempio-teatro celtico riesce a esprimere, grazie all'imitazione, la grandezza architettonica della classicità romana, e, contemporaneamente, a svilirla perché l'ha superata²⁶. In questo modo egli definisce, sul limite del paradosso, la natura intemporale dell'edificio: è il segno di una sospensione cronologica, stilistica e culturale volta a preservare il significato simbolico del luogo e restituire pienamente il potere dell'immagine²⁷. Grazie all'antitesi di frase del primo periodo («*aut expresserint imitando, aut superando deppresserint*»), intensificata dalla disposizione a chiasmo e

lapidaria, et simbolica esaminata co' principii del diuino Aristotele, In Torino, Per Bartolomeo Zavatta, 1670, p. 292. Sull'importanza dell'antitesi nella teoresi e nella scrittura tesauriana, cfr., innanzi tutto, la rigorosa analisi di P. FRARE, «*Per istraforo di perspettiva*». *Il Cannocchiale aristotelico e la poesia del Seicento*, Pisa-Roma 2000, pp. 55-84: 70-9. Si tengano presenti inoltre: G. POZZI, *Note prelusive allo stile del Cannocchiale Aristotelico*, «*Paragone*», IV, 46, 1953, pp. 25-39; G. WEISE, *Il motivo stilistico dell'antitesi nell'arte e nella letteratura del manierismo e del barocco*, «*Atti e memorie dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere La Colombaria*», XXXIX, 1974, pp. 69-86; e S. BOZZOLA, *Appunti per un'analisi stilistica del «Cannocchiale aristotelico»*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di T. Matarrese, M. Praloran e P. Trovato, Padova 1997, pp. 153-72.

²⁵ TESAURO, *Oratio*, cit., pp. 5-6: «Ebbene, come in quel santuario si trovavano molte cose così eccellenti, che *o avevano imitato* la prodigiosa magnificenza dei Romani, *o l'avevano sbaragliata superandola*, così nulla era certamente più degno di memoria e di vista, che il fatto che in quell'arsenale si vedevano le armi di Ercole, *bellissime dell'immondo sangue dei Mostri, temute in pace e nella polvere*; e l'immagine mirabile dello stesso Ercole, che non solo incantava gli occhi di coloro che la guardavano con la sua bellezza, ma anche gli animi con segreti misteri, *così che gli uomini non finti sembravano pendere dal finto Ercole, e gli occhi vivi erano trattenuti da quell'effigie inanimata*», miei i corsivi.

²⁶ Cfr. H. BARON, *The Querelle of the Ancients and the Moderns as a Problem for Renaissance Scholarship*, «*Journal of the History of Ideas*», 20, 1, 1959, pp. 3-22.

²⁷ Cfr. A. NAGEL e C.S. WOOD, *Plural Temporality of the Work of Art*, in *Anachronic Renaissance*, New York 2010, pp. 7-19; e D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino 1993.

dall'*annominatio* con mutamento organico del corpo della parola, Tesauro crea dunque un'esitazione intellettuale tra *imitatio* e *superatio*²⁸. In tale antitesi, inoltre, egli condensa le categorie fondamentali attorno cui ruota il dibattito *de imitatione* fin dal Quattrocento²⁹. E colpisce la precisa scelta terminologica che oppone l'imitazione al superamento. Una scelta simile si legge, ad esempio nella prolusione di Lorenzo Valla al suo ultimo corso di retorica, dove, secondo Michael Baxandall, l'umanista propone una compiuta 'teoria della cultura' che, mettendo in rapporto letteratura e arte, individua nelle fasi dell'*imitatio*, *aemulatio* e *superatio*, il processo di acquisizione e sorpasso dei modelli, per descrivere così «il processo artistico come funzione dell'interagire sociale»³⁰. Nella trattistica letteraria cinquecentesca, tuttavia, la *superatio* non compare esplicitamente, e il dibattito ruota intorno all'*imitatio* e all'*aemulatio*, che non è priva, talora, di implicazioni profondamente agonistiche³¹. Il confronto di letteratura e arti proposto da Aristotele alla fine della *Poetica* ed efficacemente

²⁸ H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna 1969, pp. 147-50 per quanto riguarda l'*annominatio*, e pp. 209-12 per l'*antitheton*.

²⁹ Cfr. F. ULIVI, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano 1959; G. W. PIGMAN, *Versions of Imitation in the Renaissance*, «Renaissance Quarterly», 33, 1, 1980, pp. 1-32; e M.L. McLAUGHLIN, *Literary imitation in the Italian Renaissance. The theory and practice of literary imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford 1995. Si tenga inoltre presente T.M. GREENE, *Sixteenth-Century Quarrels: Classicism and the Scandal of History*, in *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven-London 1982, pp. 171-96 per le implicazioni ermeneutiche del mio discorso.

³⁰ L'*Oratio habita in principio sui studii die 18 Octobris 1455* si legge ora nel testo stabilito e tradotto da M. Campanelli, in L. VALLA, *Orazione per l'inaugurazione dell'anno accademico 1455-1456*. Atti di un seminario di filologia umanistica, a cura di S. Rizzo, Roma 1994, pp. 192-201: 194: «Nanque ita natura comparatum est, ut nihil admodum proficere atque excrescere queat, quod non a plurimis componitur, elaboratur, excolitur, praecipue emulantibus invicem et de laude certantibus. Quis enim faber statuarius, pictor item et ceteri, in suo artificio perfectus aut etiam magnus extitisset, si solus opifex eius artificii fuisse? Alius aliud invenit, et quod quisque in altero egregium animadvertisit id ipse *imitari*, *emulari*, *superare* conatur», miei i corsivi. E cfr. M. CAMPANELLI, *L'Oratio e il 'genere' delle orazioni inaugurali dell'anno accademico*, *ibid.*, pp. 25-61; e M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*, Milano 2018, pp. 154-62: 161. Questo passo di Valla è ricordato anche da A. GRAFTON, *Defenders of the Text. The Traditions of Scholarship in an Age of Science, 1450-1800*, Cambridge-London 1994, p. 197, che propone un confronto con la digressione di Vell. Pat., I, 16-17.

³¹ Cfr. G. PICO DELLA MIRANDOLA e P. BEMBO, *Le epistole De imitatione*, a cura di G. Santangelo, Firenze 1954.

reso dalla traduzione latina di Vincenzo Maggi («exemplar enim ipsum *superare* oportet»), è invece all'origine di un'attenta elaborazione da parte della trattatistica d'arte, che offre così il contesto migliore per comprendere la scelta di Tesauro³². In questa tradizione parallela alla trattatistica poetico-retorica, dunque, e coerentemente al modello del 'tempio della pittura' cui ho fatto riferimento, da Dolce a Lomazzo fino a Marino, l'imitazione come principio fondamentale dell'arte si affianca quasi immancabilmente alla manifestazione del progressivo sviluppo e miglioramento dell'arte stessa³³. Con l'opposizione iniziale, oltre ad accennare a questa prospettiva, Tesauro imbastisce una strategia stilistica che si

³² ARIST., *Po.*, 1461 b 9-15; e V. MAGGI e B. LOMBARDI, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes...*, Venetiis, In officina Erasmiana, Vincentii Valgrisi, 1550, pp. 189, mio il corsivo. Sull'opposizione tra *imitatio* e *superatio*, cfr. G. POCHE, *Imitatio und Superatio - das Problem der Nachahmung aus humanistischer und kunsttheoretischer Sicht*, in *Klassizismus. Epoche und Probleme. Festschrift für Erik Forssman zum 70. Geburtstag*, hrsg. von J. Meyer zur Capellen und G. Oberreuter-Kronabel, Hildesheim 1987, pp. 317-35: 328-9. Per quanto riguarda il *topos* del *certamen artis et naturae*, cfr. A. COLASANTI, *Gli artisti nella poesia del Rinascimento, fonti poetiche per la storia dell'arte italiana*, «Repertorium für Kunsthistorik», 27, 1904, pp. 193-220, e A. CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino 1979, pp. 105-6.

³³ L. DOLCE, *Dialogo della pittura intolato l'Aretino*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari 1960-1962, 3 voll., I, pp. 141-206: 172: «Deve adunque il pittore procacciare non solo d'imitar, ma di superar la natura. Dico superar la natura in una parte; ché nel resto è miracoloso, non pur se vi arriva, ma quando vi si avicina»; e cfr. R.W. LEE, «*Ut Pictura Poesis*». *The Humanistic Theory of Painting*, «The Art Bulletin», 22, 4, 1940, pp. 197-269. E, per esempio, G.P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, in *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, Firenze 1973-1974, 2 voll. I, pp. 7-373: 250: «Polidoro da Caravaggio, con occhio sì acuto, che di vinti anni ch'egli aveva quando si pose ad apprendere la pittura, in quattro o cinque anni superò di forza, di disegno, d'invenzione et in tutte le parti del chiaro e scuro, universale, qualunque era stato degli antichi e de' moderni pittori»; e cfr. A. PARIS, *Sistema e giudizi, nell'*Idea* del Lomazzo*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. II, 23, 1/2, 1954, pp. 187-196: 189: «Anche l'affermazione che l'arte possa superare la natura si trova già nel Vasari, ma nell'*Idea* questo concetto viene presentato in una nuova forma e sistematizzato». Infine, nella *Pittura*, Marino propone l'idea di uno sviluppo artistico il cui perfezionamento è raggiunto progressivamente. Tuttavia, un momento di vero e proprio superamento è riferito, per quanto riguarda l'arte antica, ad Apelle; cfr. G.B. MARINO, *Dicerie sacre*, a cura di E. Ardissino, Roma 2014, pp. 76-77: «la sperienza, ne' pittori terreni è difettosa, perciò che la pittura non in un tempo solo, né da una sola persona ebbe perfezione, ma da molti e a poco a poco ricevette accrescimento. [...] Apelle finalmente, secondo l'universale opinione, gli andati e i futuri superò tutti e recò l'arte al sommo dell'eccellenza».

dispiega poi coerentemente in tutto il passo, con una ulteriore serie di antitesi che ottengono un marcato effetto accumulativo³⁴. Le antitesi di gruppi di parole («arma» / «in pace»; «turpi Monstrorum sanguine» / «pulcherrima») sono dirette a mostrare gli oggetti descritti, a enfatizzarne *l'evidentia* e la memorabilità, e, infine, a simulare un andamento ragionativo e quasi sillogistico che si amplifica nell'argomentazione finale³⁵. La connessione tra l'immagine e i suoi spettatori si esprime qui in una duplice antitesi di parole disposta a parallelismo («ab *efficto* Hercule *non facti* penderent», «ab *inanimo* illo signo *vivi* oculi tenerentur»), che quasi confonde lo statuto di realtà della prima e dei secondi, per ribadire il possibile ribaltamento tra le due entità. Con quest'efficace costruzione, Tesauro ribadisce la specifica funzione emotiva del contesto teatrale – quasi una eco delle giovanili memorie agostiniane sugli *spectacula theatrica* –, e avvalora la funzione specifica dell'immagine che si accinge a descrivere³⁶.

Erat ea forma, qua tantum Heroem maxime decebat, crine incondito atque neglecto, toroso brachio, ferino paludamento, asperiori quidem vultu, oculis tamen intra palpebrarum nimbos fulgurantibus; pede ad gradum, gradu ad fugam ita concitato, perinde videretur suadere commeantibus, posse quidem sese e templo fugere si vellet, non tamen velle. Illud unum, et maiorem mihi admirationem, et incredibilem inter artificis manum, atque ingenium aemulationem excitat: quod exigua ille catenula, sive ex auro, sive ex electro, numerosam advenarum multitudinem ducebat ad sese auribus alligatam, quae non modo nullo renisu ductorem sequebatur, verum etiam festina alacritate antevertentes³⁷.

Come ho già detto, esclusa l'aggiunta della contestualizzazione architettonica, funzionale a stabilire la successiva equivalenza del tempio con lo spazio

³⁴ BOZZOLA, *Appunti per un'analisi stilistica*, cit., p. 160.

³⁵ Arist., *Rh.*, III, 9, 1410 a 20-23; e III, 10, 1410 b 35-36. Cfr. G. MORPURGO-TAGLIABUE, *Anatomia del Barocco*, Palermo 1987, p. 29: «la contrapposizione infatti facilita l'apprendimento di un rapporto».

³⁶ August., *Conf.*, III, 2, 2.

³⁷ TESAURO, *Oratio*, cit., p. 6: «Aveva quella figura che si addiceva solo a un così grande eroe, con i capelli sciolti e trascurati, il braccio muscoloso, il mantello ferino, il viso davvero più ruvido, ma con gli occhi sfolgoranti tra le palpebre; con il piede così pronto al passo e il passo alla fuga, che sembrava suggerire a coloro che si avvicinavano che avrebbe potuto davvero fuggire dal tempio se avesse voluto, ma che tuttavia non voleva. C'è una cosa che mi suscita un'ammirazione ancora maggiore, e un'incredibile emulazione tra la mano e l'ingegno dell'artista: che egli con una catenella, o d'oro o di ambra, conducesse a sé una moltitudine numerosa legata alle orecchie, che non solo seguiva la guida senza opporre alcuna resistenza, ma addirittura lo anticipava con fretta ed entusiasmo».

dell'Accademia, Tesauro segue il modello fornito da Luciano di Samosata, enfatizzando quei dettagli che rendono l'immagine viva e in movimento, come, ad esempio, la progressiva *gradatio* motoria («*pede ad gradum, gradu ad fugam*»)³⁸. Davanti all'evidenza e vivezza di questa icona votiva che è anche ritratto dell'eroe, identificato e qualificato dai suoi attributi specifici, gli spettatori sono assimilati alla folla che, nella pittura, è guidata dalle catene dell'oratoria erculea³⁹. E, allo stesso tempo, come tali spettatori collaborano a generare il senso dell'immagine, così gli ascoltatori del discorso, ossia il pubblico di Tesauro, sono direttamente coinvolti nell'effetto della retorica ecfrastica⁴⁰. Il processo di identificazione così preparato si realizza compiutamente nel momento in cui Tesauro esplicita il confronto tra il tempio fittizio, la città e la stessa Accademia cremonese, e risolve definitivamente il paragone attualizzato tra antichi e moderni. Nella valutazione autoptica di Tesauro, infatti, la meraviglia generata dall'immagine tradizionale di Ogmio perde di forza a tutto vantaggio dell'inveramento del retaggio erculeo di Cremona:

Verum enim vero, ubi Herculeam hanc vestram Urbem primum attigi, magnum Italiae lumen, Heraclidarum veram sedem, Amazonum patriam, pietatis delicium, ubertatis aut filiam aut parentem; tum vero quantum apud me Celtici Templi fama acquisivit fidei, tantundem amisit admirationis. Vidi [...] Herculis novum quidem, sed antiquorum laude sublimius templum, vidi illa IN CASUS OMNES, paratissima armamenta, vidi tot Hercules, quot huius Templi animosos mystes, qui meas non dicam aures, sed animum, mentemque arcano sapientiae, humanitatis doctrinarum nodo tam apte manciparunt; *ut cum mihi iam praeter unam linguam liberum supersit nihil, haec ipsa in huius Animosi Herculis laudationem, non animose modo currere, sed animum ipsum praecurrere videatur*⁴¹.

³⁸ La formula topica delle “immagini viventi che respirano” è indagata come archetipo di una concezione artistico-magica da E. KRIS e O. KURZ, *L'artista mago*, in *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, Torino 1934, pp. 60-88. Definisce il principio della verosimiglianza nell'arte antica, a partire dalla sua narrazione mitologica, E.H. GOMBRICH, *Il potere di Pigmalione*, in *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, London 1978, pp. 98-116; e Id., *Lo stile “all'antica”: imitazione e assimilazione*, in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Milano 2003, pp. 132-8.

³⁹ Cfr. J. POPE-HENNESSY, *Image and Emblem*, in *The Portrait in the Renaissance*, Princeton 1979, pp. 205-56: 238: «Portraits accompanied by emblems abut on portraits in an ideal character». E sugli attributi simbolici nel ritratto, cfr. anche E. POMMIER, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino 2002, pp. 76-80.

⁴⁰ J. SHEARMAN, *Uno spettatore più coinvolto*, in *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. «Only connect...»*, Milano 1995, pp. 10-57: 56: «questo spettatore non solo completa [...], ma egli diventa anche corresponsabile del suo funzionamento estetico».

⁴¹ TESAURO, *Oratio*, cit., pp. 6-7: «Quando ho raggiunto per la prima volta questa vostra città

Con intento encomiastico, Tesauro legge la conferma dell'origine di Cremona, e della sua mitica fondazione erculea, nella sua storia più recente, attestata tanto dall'esperienza dell'Accademia, quanto nei più generali successi letterari e artistici della città⁴². È un modello che si riconosce anche nell'altro discorso accademico cremonese, la *Gigantomachia*. Anche in questo caso, infatti, sono proprio la corrispondenza tra città e Accademia e la finalità encomiastica diretta a entrambe, a motivare e giustificare la scelta del tema erculeo del discorso:

sicome in questa herculea città saviamente sacraste l'heroica vostra Academia al dotto et bellico nume di Hercole Musagete, così mi havete somministrato argomento di celebrar le glorie del vostro heroë, che incoronò le sue fatiche con la famosa vittoria contra i Giganti, i quali senza l'implorato suo aiuto erano invincibili et immortali⁴³.

Nell'*Oratio*, inoltre, colpisce l'opaca definizione di «*Amazonum patria*», con cui Tesauro può verosimilmente alludere a Sofonisba Anguissola, figlia di Amilcare, importante notabile cremonese e accademico animoso⁴⁴. Divenuto, dunque, spettatore dell'immagine aggiornata del tempio dell'Accademia degli Animosi, Tesauro dichiara di esserne completamente soggiogato, e spiega la dinamica psicologica e fisica grazie alla quale l'immagine ottiene il suo effetto in termini del tutto simili a quelli con cui Lomazzo nel *Trattato dell'arte della pittura* elabora il processo che lega insieme non solo la visione e la memoria, ma anche

erculea, grande splendore d'Italia, autentica dimora degli Eraclidi, patria delle Amazoni, delizia della pietà, figlia o genitrice dell'abbondanza, allora davvero la reputazione del Tempio dei Celti perse tanta della mia ammirazione quanto credito si era guadagnata. Vidi [...] un tempio di Ercole, nuovo ma più sublime della lode degli antichi, vidi tutte le armi pronte per ogni evenienza, IN CASUS OMNES, vidi tanti Ercole, quanti animosi adepti di questo Tempio, che non solo hanno legato le mie orecchie, ma anche legato la mia anima e la mia mente con un nodo di saggezza e insegnamenti così abilmente che, *anche se ora non mi rimane nulla di libero se non la sola lingua, sembra che non solo corra animosamente nella lode di questo animoso Ercole, ma che addirittura superi il mio stesso animo*, miei i corsivi.

⁴² Sulle origini erculee di Cremona, cfr. A. CAMPI, *Cremona fidelissima città, et nobilissima colonia de Romani, rappresentata in disegno col suo contado, et illustrata d'una breve historia delle cose più notabili appartenenti ad essa, et de i ritratti naturali, de i duchi, et duchesse di Milano, e compendio delle lor vite*, In Cremona, In casa dell'autore, Per Hippolito Tromba, & Hercoliano Bartoli, 1585, p. 1.

⁴³ TESAURO, *Gigantomachia. Discorso academico*, cit., p. 96.

⁴⁴ Sul riferimento alla fama artistica di Anguissola, cfr. V. GUAZZONI, *Pittura come poesia. Il grande secolo dell'arte cremonese*, in *Storia di Cremona. L'età degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, a cura di G. Politi, Azzano San Paolo 2006, pp. 350-415: 383. E cfr. A.M. ROMANINI, s.v. *Anguissola (Anguissola, Anguisciola), Sofonisba*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, 1961, pp. 321-4.

la volontà⁴⁵. Quest'irresistibile forza psicagogica viene efficacemente tradotta nella clausola finale del passaggio, in cui ancora si fa ricorso a un'annominatio a mutamento organico: la ripetizione di «animus» e dei suoi derivati aggettivali e avverbiali ricorda ed esibisce necessariamente il nome dell'Accademia, e, allo stesso tempo, ribadisce la dimensione totalizzante, tanto in senso fisico quanto intellettuale, del proposito accademico rappresentato dal modello erculeo. Il senso di tale proposito pare poi dilatarsi, accogliendo anche quell'uditario potenziale cui si allude nell'exhortatio indirizzata alla gioventù cremonese. Quegli stessi studenti che Tesauro ha il compito di educare sono, infatti, figli di quel pubblico che lo sta ascoltando:

[mihi] tamquam Chironi, vestra haec germina, vestra viscera (parvos dicam Hercules) in eloquentia informandos tradidistis. Illi [...] videbunt hodierna die Herculem illum iam victoriis gradiorum cui sese conforment; videbunt Herculis arma illa fortiora quae firmiori demum brachio sustentare debeant, *cum stylus in telum, calamus in clavam* excreverit [...]. Erit igitur, auditores, meae orationis argumentum CREMONENSEM ANIMOSORUM ACADEMIAM VERRISSIMUM HERCULIS TEMPLUM ESSE⁴⁶.

La facile attrazione paronimica («stylus in telum, calamus in clavam»), quasi tema di una *exercitatio* scolastica, intende suggerire l'impegnativo percorso didattico e formativo degli studenti all'interno del collegio. Allo stesso tempo, inoltre, serve a stabilire un legame diretto e funzionale tra la preparazione umanistico-letteraria, e dunque anche retorico-elocutiva, con l'azione bellica, e a riproporre così, incidentalmente, lo specifico significato emblematico di Ercole Ogmio. Inoltre, l'applicazione metodologica dell'interpretazione morale del dato mitologico-emblematico, diffusa nella pedagogia della Compagnia di Gesù, offre l'occasione ideale per riassumere, prima, il racconto dei *labores* e recuperare, poi, conclusivamente, anche il modello etico più icasticamente rappresentato da Ercole, vale a dire la scelta del bivio⁴⁷: «cum iam in bivio constituto Herculi

⁴⁵ LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, in *Scritti sulle arti*, cit., II, pp. 7-589: 15-6.

⁴⁶ TESAURO, *Oratio*, cit., pp. 7-8: «come a Chirone, [mi] avete consegnato questi vostri discendenti, i vostri grembi (lasciatemi dire dei piccoli Ercoli), perché fossero educati nell'eloquenza. Essi [...] oggi vedranno quell'Ercole, più grande nelle vittorie, al quale conformarsi; vedranno quelle armi di Ercole, ora più forti, che dovranno maneggiare con un braccio più fermo, quando *la penna si sarà trasformata in arma, la scrittura in clava* [...]. Dunque, ascoltatori, l'argomento della mia orazione sarà che l'Accademia Cremonese degli Animosi è il verissimo Tempio di Ercole», miei i corsivi.

⁴⁷ J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, presentazione di S. Settis, Torino 2015, p. 337.

liberum tempus, ut a Xenophonte habemus, et soluta eligendi optio data esset, ut quam maxime placeret viam eligeret: repudiata voluptate omni, virtutis tenuit delectum»⁴⁸.

Per Luciano di Samosata, il prologo oratorio dedicato a Ercole Ogmio è una trovata autoironica d'occasione per affermare esemplarmente la sua inalterata abilità retorica nonostante l'età avanzata⁴⁹. Il giovane Tesauro, invece, ricorre al medesimo prologo erculeo per introdurre il tema del suo discorso, per fornire la storia dell'eroe attraverso i suoi attributi, le sue fatiche e la sua scelta virtuosa, e poter costruire così un efficace parallelo esplicativo ed encomiastico con l'Accademia degli Animosi. Oltre alla scelta tematica, però, Ercole Ogmio fornisce anche le coordinate metaretoriche e metaletterarie del testo, così che il discorso stesso mostra in azione il potere psicagogico della parola, dell'immagine e della loro combinazione nell'emblema.

3. *Ercole Ogmio ed emblemi nel Cinquecento*

Tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, il valore letterario di Luciano è consacrato da due edizioni: dalla *princeps* curata da Giano Lascaris e pubblicata da Lorenzo d'Alopa a Firenze nel 1496, e, a breve giro d'anni, dall'aldina veneziana del 1503 che propone anche, tra l'altro, le *Icones* di Filostrato e le *Descriptiones* di Callistrato⁵⁰. Oltre che a queste significative

⁴⁸ TESAURO, *Oratio*, cit., p. 15: «quando ormai giunto a un bivio, come ci tramanda Senofonte, Ercole ebbe del tempo e la libera scelta di prendere la strada che preferisse, ripudiato ogni piacere, decise per la virtù». Per la fonte classica, cfr. Xenophon., *Mem.*, II, 1, 21-34. E cfr. E. PANOFSKY, *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'antichità tornati in vita nell'età moderna*, a cura di M. Ferrando, Macerata 2010.

⁴⁹ W.A. BULST, *Hercules Gallicus, der Gott der Beredsamkeit: Lukians Ekphrasis als künstlerische Aufgabe des 16. Jahrhunderts in Deutschland, Frankreich und Italien, in Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hrsg. von U. Pfisterer und M. Seidel, München 2003, pp. 61-121: 62.

⁵⁰ Mi limito a rinviare a L. DELARUELLE, *La carrière de Janus Lascaris depuis 1494*, «Revue du Seizième siècle», 13, 1926, pp. 95-111; A. PONTANI, *Per la biografia, le lettere, i codici, le versioni di Giano Lascaris*, in *Dotti bizantini e libri greci nell'Italia del secolo XV. Atti del Convegno internazionale Trento 22-23 ottobre 1990*, a cura di M. Cortesi e E. V. Maltese, Napoli 1992, pp. 425-33; L. BALSAMO, *Aldo Manuzio e la diffusione dei classici greci*, in *L'eredità greca e l'ellenismo veneziano*, a cura di G. Benzoni, Firenze 2002, pp. 171-88; N.G. WILSON, *Manuzio editore e filologo*, in A. MANUZIO, *Lettere prefatorie a edizioni greche*, a cura di Claudio Bevegni, Milano 2017, pp. 11-42.

iniziativa editoriale, il successo dell'autore nel corso del secolo è ascrivibile, innanzi tutto, alla cruciale mediazione di uno degli umanisti europei che più lo apprezzano e che a lui si ispirano. È Erasmo da Rotterdam, infatti, in amichevole competizione e collaborazione con Thomas More, a pubblicare nel 1506 la nota traduzione latina di varie opere luciane, tra cui figura anche la sua versione della *Praefatio seu Hercules Gallicus*⁵¹. E non si può neppure trascurare che, per Erasmo, lo scrittore antico non è solo modello stilistico e ispirazione letteraria, ma anche autorità esemplare in sede di teoria retorica. Infatti, nel *De duplice copia verborum ac rerum* (1512), il nome di Luciano compare con grande frequenza, e proprio l'Ercole Ogmio è citato esplicitamente, assieme alle *Icones* di Filostrato, nella *Quinta ratio* del libro II, come modello di *evidentia* ecrastica, utile per raggiungere l'amplificazione, l'abbellimento e il piacere, e, ancor più, adatta a creare una vera e propria visione teatrale⁵²:

Rei descriptione locupletabimus orationem, quum id quod fit aut factum est non summatim aut tenuiter exponemus, sed omnibus fucatum coloribus ob oculos ponemus, vt auditorem siue lectorem, iam extra se positum, *velut in theatrum auocet*. [...] Ea [*evidentia*] vtemur quoties vel amplificandi, vel ornandi, vel delectandi gratia rem non simpliciter exponemus, sed ceu coloribus expressam in tabula spectandam proponemus, *vt nos depinxisse, non narrasse, lector spectasse, non legisse, videatur* [...].

Statuarum item: qualis est in epistolis Plinianis signi senilis; tabularum et imaginum: *qualis est apud Lucianum Hercules Gallicus*, apud Philostratum varia picturarum argumenta. Cuiusmodi sunt et argumenta textorum et sculpturarum, aut similium operum, quorum apud poetas et historicos exempla sunt innumera: vt apud Ouidium libro sexto *Metamorphoseon* textura Arachnes⁵³.

Alla passione umanistica e al riconoscimento erasmiano si affianca inoltre l'autorevole legittimazione della Compagnia di Gesù: nei programmi didattici dei collegi, infatti, le opere di Luciano, quando moralmente adeguate ed espurgate,

⁵¹ LUCIANUS SOPHISTA, *Compluria opuscula longe festiuissima ab Erasmo Roterodamo & Thoma moro interpretibus optimis in latinorum linguam traducta*, [Paris], Ex aedibus Ascensionis, [1506], pp. 52r-v. E cfr. C.R. THOMPSON, *The Translations of Lucian by Erasmus and St. Thomas More*, Ithaca-New York 1940; E. RUMMEL, *A Friendly Competition: More's and Erasmus' Translations from Lucian*, in *Erasmus as a Translator of the Classics*, Toronto-Buffalo-London 1985, pp. 49-69.

⁵² Non intendo proporre un legame diretto con la strategia impiegata da Tesauro, quanto mostrare la potenziale consonanza di effetti fornita da medesimo modello.

⁵³ DESIDERIUS ERASMUS, *De copia verborum ac rerum*, edidit B.I. Knott, Amsterdam 1988 (Id., *Opera omnia. Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata*, vol. I, t. 6), p. 202 e 206, miei i corsivi.

sono tra i testi basilari per i corsi di umanità greca⁵⁴. Non si può ignorare, però, che un ruolo fondamentale nella diffusione dello specifico motivo simbolico veicolato dall'Ercole Ogmio è giocato dalla produzione artistico-figurativa, in cui la tradizione emblematica occupa un posto preminente. Senza provare a percorrere l'intera e articolata storia iconografica del *topos*⁵⁵, mi limito a ricordare l'illustrazione dell'edizione del 1592 delle *Imagini de i Dei de gli antichi* di Vincenzo Cartari, che, come suggerisce il confronto della tradizione classica e francese tra Ercole e Mercurio, o l'insistenza sull'aspetto senile, sembra fare appello diretto alla fonte luciana (Fig. 2):

Oltre di ciò se non fu Hercole il medesimo che Mercurio, ben fu da lui poco differente, come ne fa fede la imagine sua fatta da Francesi, che l'adoravano per lo Dio della prudenza, et della eloquenza, in questa guisa, come racconta Luciano. Era un vecchio quasi all'ultima vecchiaia, tutto calvo se non che haveva alcuni pochi capegli in capo, di colore fosco in viso, [...] et haveva allo estremo della lingua attaccate molte catene di oro et di argento sottilissime, con le quali ei si traheva dietro per le orecchie una moltitudine grande di gente, che lo seguitava però volontieri⁵⁶.

O, ancora, segnalo qui la notevole antiporta dell'incisore veneziano Giacomo Pecini per le *Prose vulgari*, raccolta di discorsi accademici, panegirici funebri e sacri, di Agostino Mascardi pubblicate da Francesco Baba nel 1653, grazie alla quale si rappresenta visivamente quella versatile abilità oratoria dell'autore, che verrà, del resto, celebrata proprio da Emanuele Tesauro (Fig. 3)⁵⁷: «chi più sostenuto nella *Oratoria* che un da Sarzana?»⁵⁸.

⁵⁴ F. DE DAINVILLE, *L'éducation des jésuites (XVI.e-XVIII.e siècle)*, éd. par M.M. Compère, Paris 1991, pp. 171, 216 e 247. Inoltre, per la complessa e sfaccettata questione dell'accoglienza di Erasmo da parte di Ignazio, prima, e della Compagnia, poi, cfr. J.W. O'MALLEY, *The First Jesuits*, Cambridge 1993, pp. 256-64.

⁵⁵ Per tale storia, a partire dalla famosa incisione primo-cinquecentesca di Dürer, rimando a BULST, *Hercules Gallicus*, cit., in part. pp. 70-4. E per l'episodio notevole delle *Oeuvres de Lucian de Samosate, autheur grec, de nouveau traduites en françois et illustrées d'annotations et de maximes politiques en marge* (Paris, J. Richer, 1613), cfr. S. MAFFEI, *Luciano emblematico: alcuni aspetti della fortuna di Luciano tra Cinque e Seicento*, «Studi Classici e Orientali», 67, 2, 2021, pp. 735-52.

⁵⁶ V. CARTARI, *Le Imagini de i Dei de gli antichi, nelle quali si contengono gl'idoli, i riti, le ceremonie, & altre cose appartenenti alla religione de gli antichi... Con la loro esposizione, & con bellissime & accomodate figure in rame ristampate, & con molta diligenza reuiste, corrette, & in molti luochi ampliate*, In Venetia, Presso Marc'Antonio Zaltieri, 1592, pp. 275-6.

⁵⁷ Cfr. E. BELLINI, *Agostino Mascardi tra 'ars poetica' e 'ars historica'*, Milano 2002, pp. 1-33; e RAIMONDI, *Polemica intorno alla prosa barocca*, in *Letteratura barocca*, cit., pp. 175-248: 185-96.

⁵⁸ TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 243.

Per quanto riguarda, infine, la tipologia propriamente emblematica, è già nella *princeps* degli *Emblemata* che il prologo luciano offre ad Andrea Alciato l'occasione per elaborare il tema della virtù dell'eloquenza, il cui pacifico potere si rivela superiore alla forza fisica: ovvero, come recita il *titolo* dell'emblema, *Eloquentia fortitudine praestantior*. L'epigramma poetico, cioè il primo nucleo emblematico concepito da Alciato, prima dell'aggiunta editoriale delle *picturae*⁵⁹, propone una *interrogatio* retorica sull'aspetto senile del semidio, e, soprattutto sulla funzione delle leggere catene con cui trascina gli uomini dalle orecchie trafitte: «Herculis haec igitur facies? non convenit illud / Quod vetus et senio tempora cana gerit. / Quid quod lingua illi levibus traiecta catenis, / Quis fissa facili allicit aure viros» (vv. 3-6). L'allocuzione al lettore si risolve facilmente nell'ultimo distico, in cui, grazie anche al recupero di un emistichio del ciceroniano *De consulatu suo*, si sancisce il primato dell'eloquenza: «*Cedunt arma togae, et quamvis durissima corda / Eloquio pollens ad sua vota trahit*» (vv. 9-10)⁶⁰. Nonostante la precisa descrizione fornita dai versi, nelle prime edizioni degli *Emblemata* realizzate da Heinrich Steiner, le grossolane illustrazioni incise da Hans Schäufelein su disegni di Jörg Breu, mostrano le catene intorno ai fianchi di Ercole e della folla che lo segue⁶¹. Una *pictura* corretta e complessivamente più elaborata, nonostante una certa staticità compositiva, è quella offerta da Jean Mercure Jollat per l'edizione parigina di Chrétien Wechel⁶². Con un importante progetto editoriale, a metà Cinquecento Guillaume Rouillé e Macé Bonhomme forniscono ulteriori edizioni degli *Emblemata* di Alciato accompagnate da un nuovo corredo iconografico: nel 1549 escono la traduzione francese curata da Barthélemy Aneau (priva di alcune incisioni, forse ancora in lavorazione), e quella spagnola di Bernardino Daza, e, nel 1550, infine, vede la luce l'edizione latina.

⁵⁹ Un'analisi puntuale di questo problema oltrepassa lo scopo di questo intervento e mi limito a rinviare ad A. BENASSI, *Emblemata*, in *La filosofia del cavaliere. Emblemi, imprese e letteratura nel Cinquecento*, Lucca 2018, pp. 85-92, con la bibliografia ivi discussa.

⁶⁰ Mio il corsivo. E cfr. Cic., *Off.*, I, 22, 77; *Phil.*, II, 8, 20; e Quint., *Inst.*, XI, 1, 24.

⁶¹ A. ALCIATO, *Ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum liber*, Excusum Augustae Vindelicorum, Per Heynricum Steynerum, die 6. Aprilis, anno 1531, c. E6r. La rappresentazione è identica nella successiva edizione di Steiner: Id., *Ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum liber, iam denuo emendatus & recognitus*, Excusum Augustae Vindelicorum, Per Heynricum Steyner, Die 29. Iulii, Anno 1534, c. E6r. Su queste edizioni, cfr. B. SCHOLZ, *The Augsburg Edition of Alciato's Emblemata. A Survey of Research*, «Emblematica», 5, 2, 1990, pp. 213-54.

⁶² Id., *Emblematum libellus*, Parisiis, Excudebat Christianus Wechelus, sub scuto Basileiensi, in vico Iacobaeo, Anno 1534, p. 98. Le edizioni di Heinrich Steyner del 1531 e quella di Chrétien Wechel del 1534 si leggono ora in Id., *Il libro degli Emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, a cura di M. Gabriele, Milano 2009.

Oltre alle traduzioni e all'intervento illustrativo, l'operazione promossa dai due editori lionesi è significativa per altri aspetti. Innanzitutto, la serie tradizionale degli emblemi alciatini viene integrata con l'aggiunta di una ulteriore, del tutto indipendente, stampata a Venezia da Aldo nel 1546, così che, fuse insieme, vengono a costituire un *corpus* unitario. Soprattutto, poi, si può osservare che l'edizione francese e quella latina non mantengono la successione originaria, ma, indizzate e organizzate secondo luoghi topici, in una disposizione concettuale particolarmente agevole per la consultazione, acquisiscono l'ordine che diviene d'ora in poi canonico⁶³. Nella testata della pagina compare il nome del luogo comune, e, all'interno delle ricche cornici, si scandisce la tripartizione di *titulo*, *pictura* e *subscriptio* poetica. Nella splendida serie composta da Pierre Eskrich, il pittore e incisore francese rispetta la descrizione fornita nei versi e ottiene una soluzione illustrativa corretta e particolarmente efficace. Nella *pictura* dell'emblema dell'*Eloquentia Fortitudine praestantior*, il movimento dell'eroe, di cui si riconoscono gli attributi tipici, e della folla incatenata è ben suggerito dallo sfruttamento dei piani prospettici: Ercole in primo piano, in atto di camminare, si volge alla folla incatenata che lo segue in secondo piano, dietro cui si apre uno sfondo paesaggistico (Fig. 4)⁶⁴. Apparati illustrativi, traduzioni, illustrazioni e disposizione secondo luoghi topici sono i segni del successo dell'opera e al tempo stesso del processo di stabilizzazione e consolidamento canonico degli *Emblemata*, in cui interviene in modo riconoscibile la mano sempre più risoluta degli editori. Questo processo culmina con l'aggiunta dei commenti – apparati esegetici più corposi che annotano, spiegano *pictura* e *subscriptio* e ne interpretano il senso –, che divengono così strumenti fondamentali non solo per la comprensione del singolo emblema, ma anche per una più ampia trasmissione del suo significato e del suo reimpiego⁶⁵. Accanto al filologo spagnolo Francisco

⁶³ C. BALAVOINE, *Le classement thématique des emblèmes d'Alciat: recherche en paternité*, in *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe. Tradition and Variety*, ed. by A. Adams and A. J. Harper, Leiden 1992, pp. 1-21.

⁶⁴ A. ALCIATO, *Emblemata, denuo ab ipso Autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata. Accesserunt nova aliquot ab Autore Emblemata suis quisque eiconibus insignita*, Lugduni, Apud Guliel. Rouilium, 1550, p. 194. Un'analisi iconografica delle illustrazioni dell'emblema nelle varie edizioni si legge in BULST, *Hercules Gallicus*, cit., pp. 77-83.

⁶⁵ D.S. RUSSELL, *Claude Mignault, Erasmus and Simon Bouquet. The Function of the Commentaries on Alciato's Emblems*, in *Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books*, ed. by K. Enenkel and A. Visser, Turnhout 2003, pp. 17-32; e K. ENENKEL, *The Emblematic Commentary as a Means of Transmitting Knowledge*, in *The Invention of the Emblem Book and the Transmission of Knowledge, ca. 1510-1610*, Leiden-Boston 2019, pp. 233-263; e *Neo-Latin*

Sanchez de las Brozas (1523-1600)⁶⁶, e allo storico e antiquario padovano Lorenzo Pignoria (1571-1631), è il giurista e filologo francese Claude Mignault (1536 ca-1606) a occupare un ruolo capitale e consistente nella vicenda dei commenti ad Alciato: se tutti gli apparati di questi tre autori saranno accorpati insieme, infatti, nella monumentale edizione patavina degli *Emblemata*, pubblicata nel 1621 a cura del medico tirolese Johann Thuillius, lo spazio occupato dal francese sarà comunque preponderante⁶⁷. Mignault spiega il senso primario della sua operazione nella dedicatoria degli *Emblemata* di Plantin del 1571: fornire delle esegezi che indichino l'origine e il significato di ciascun emblema, e chiariscano i punti più difficili⁶⁸. A partire da quest'edizione e per circa un trentennio, Mignault interviene costantemente sui lavori già pubblicati, approfondisce e dettaglia i commenti ai singoli emblemi, rielabora in modo sempre più attento e preciso l'introduzione teorica, proponendo una tassonomia dei simboli, e compone una *Vita Alciati*.⁶⁹ Tutto questo materiale confluisce definitivamente nell'edizione parigina del 1602, l'ultima curata dal francese prima della morte, e alla quale Thuillius attinge per il suo triplice commentario.

Commentaries and the Management of Knowledge in the Late Middle Ages and the Early Modern Period (1400-1700), ed. by K. Enenkel and H. Nellen, Leuven 2013.

⁶⁶ Cfr. L. MERINO JEREZ, *La pedagogia en la retorica del Brocense. Los principios pedagogicos del humanismo renacentista (natura, ars y exercitatio) en la retorica del Brocense (memoria, methodus y analysis)*, Cáceres 1992.

⁶⁷ A. ALCIATO, *Emblemata cum Commentariis Claudii Minois I.C. Francisci Sanctii Brocensis, & notis Laurentii Pignorii Patavini. Nouissima hac editione in continuam unius commentarii seriem congestis, in certas quasdam quasi classes dispositis, & plusquam dimidia parte auctis. Opera et vigiliis Ioannis Thuilii Mariaemontani [...] Opus copiosa Sententiarum, Apophthegmatum Adagiorum, Fabularum, Mythologiarum, Hieroglyphicorum, Nummorum, Picturarum & Linguarum varietate instructum & exornatum: Proinde omnibus Antiquitatis & bonarum literarum studiosis cum primis utile. Accesserunt in fine Federici Morelli Professoris Regii Corollaria & Monita, ad eadem Emblemata. Cum indice triplici*, Patavii, Apud Petrum Paulum Tozzium, Sub Signo SS. Nomini Iesu, 1621.

⁶⁸ ID., *Omnia Emblemata cum luculenta et facili enarratione, qua cuiusque Emblematis origo, mensque autoris explicatur, & obscura vel dubia illustrantur. Per Claudium Minoem divisionem. Excerpta omnia ex integris eiusdem in eadem emblemata commentariis*, Parisiis, Ex Typographia Dionysii a Prato, via Amigdalina, ad Veritatis insigne, 1571, cc. A2r-A3v: A2v: «indicarent originem et sententiam cuiusque Emblematis, lucemque aliquam afferre possent iis potissimum locis qui difficiliores esse viderentur».

⁶⁹ Sull'opera di Mignault, cfr. F. VUILLEUMIER LAURENS, *L'Université, la Robe et la Librairie à Paris. Claude Mignault et le Syntagma de Symbolis (1571-1602)*, Genève 2017; e EAD., *Claude Mignault éditeur et prefacier d'Alciat, in La raison des figures symboliques à la Renaissance et à l'âge Classique. Études sur le fondements philosophiques, théologiques et rhétoriques de l'image*, Genève 2000, pp. 145-71.

4. *Le catene di Ercole, la semina di Cadmo e l'Idea delle perfette imprese*

In questa edizione di inizio secolo, le *picturae* si ispirano evidentemente alle precedenti incisioni Eskrich e le semplificano, ma è nei commenti di Mignault che si trovano gli spunti più interessanti. Ciò vale anche per l'emblema *Eloquentia Fortitudine praestantior* (Fig. 5), in cui il giurista non si limita a spiegare il passo lucianeo, riportato anche nella sua fonte originale in greco, ma dilata la prospettiva e, coerentemente ai suoi sforzi di definizione teorica delle immagini simboliche, propone una serie di osservazioni sull'origine della cultura e delle forme di comunicazione e sul senso dell'eloquenza stessa:

Id nihil aliud indicabat, quam Herculem eloquentia et fortitudine praestantem, dissipatos olim Gallos et efferatos, ad iustitiam et mitiorem vitam vitae viribus eloquentiae reduxisse: cuius facti tam insignis historiam mendax Graecia figmentis est persecuta, et ad armorum stupenda facinora postea convertit, atque ad suum Herculem Iovis ex Alcmena filium retulit: quod Herculi Gallo, divinae cuiusdam naturae viro propter sagacitatem, prudentiam singularem, et admirabile eloquentiam proprium erat. Putant nonnulli ex philologis, nec levibus sane conjecturis asserunt, Gallos veteres tum eloquentiae, tum linguae Graecae fuisse perstudiosos Ioannes Annus in *Berosum de regibus Babiloniae*, tradit Graecos a Gallis literas habuisse: apud quos quam domestica fuerit eloquentia, pluribus contendit Budaeus noster [...]⁷⁰.

Per Mignault, dunque, la descrizione ecfrastica di Ercole fornita da Luciano intende mostrare la qualità oratoria e, secondariamente, rivalutare la fama dei Celti, che non sarebbero stati un popolo selvaggio e illetterato, ma profondamente colto ed eccellente nell'eloquenza. Si tratta di una caratterizzazione che, a ben vedere, risulta particolarmente consonante con la descrizione tesauriana del tempio che si legge nell'*Oratio*: il santuario celtico che conserva l'immagine di Ogmio, infatti, supera la monumentale bellezza della classicità ed è vinto soltanto dal nuovo “tempio” accademico cremonese. La funzione dell'emblema definita dal giurista francese sta nella rappresentazione della virtù dell'oratore di guidare gli ascoltatori, di condurli dove vuole e la catena d'oro e d'ambra dà efficacia fisica d'ipotiposi a questo potere, mostrando il nesso materiale che unisce il retore Ercole alla sua schiera. Nell'*Oratio*, ancora, valendosi dell'ecfrasi di Ogmio e riutilizzandone il *topos*, Tesauro descrive e mostra in azione lo stesso potere, ne simula dinamica ed effetto retorico e spiega così l'inveramento

⁷⁰ A. ALCIATO, *Omnia Emblemata cum commentariis, quibus emblematum detecta origine, dubia omnia, et obscura illustrantur. Adiectae Nouae appendices nusquam antea editae. Per Claud. Minoem juriscon., Parisiis, In officina Ioan. Richerii, Sumptibus Francisci Gueffier in via D. Ioannis Lateranensis e regione Collegii Cameracensis, 1602, pp. 808-15: 809.*

dell'impresa accademica: le armi sospese lasciano il campo alle forze intellettuali e all'eloquenza.

Mignault, inoltre, ricorrendo da un lato alla topica della *Graecia mendax*, e, dall'altro, all'antiquaria (fittizia) di Annio da Viterbo, ricostruisce una tradizione grammaticale e retorica qualificata e prestigiosa dell'antichità non greca, ed evoca l'ancestrale figura di Cadmo e il suo mitico ruolo di inventore delle lettere dell'alfabeto: «*Imo etiam coniecturis quibusdam non inanibus asseverant disciplinam Semnotheonum, Druidarum, Bardorum, Saronidarum vetustissimorum in Gallia doctrinae omnis liberalis professorum multis ante seculis apud Gallos floruisse, quad Cadmus e Phoenicia venisset in Graeciam [...]*»⁷¹. In questo modo, l'emblema alciatino non diviene solo immagine dell'eloquenza, ma dilata il suo significato per rappresentare il senso fondamentale della comunicazione stessa. *Eloquentia Fortitudine praestantior* viene così a reagire con un altro emblema che fin dalle edizioni di metà Cinquecento è stato rubricato sotto il medesimo luogo comune di *SCIENTIA*: a minima distanza da Ercole Ogmio, infatti, compare *Litera occidit, spiritus vivificat*, tratto da San Paolo (II Corinzi, 3,6), dove si vede Cadmo procedere, secondo il mito, alla semina dei denti del drago appena ucciso, dai quali spunta un esercito (Fig. 6). L'epigramma alciatino si conclude ricordando come le discipline letterarie siano contrassegnate da avversità risolvibili solo con il soccorso di Pallade, vale a dire con la comprensione del vero spirito profondo, nascosto sotto le forme esteriori. Claude Mignault spiega il senso di questo emblema riassumendo i miti sull'origine della scrittura alfabetica, attribuita appunto a Cadmo (Fig. 7): «*Sati dentes labore Cadmi, literae sunt per totam Graeciam primum sparsae, quas ille ingeniosus et industrius admodum artifex Graecis ipsis tradidit. Quod omnino vel de sermone literarum monumentis comprehenso, vel de contentiobibus hominum literatorum est accipendum*»⁷².

Attraverso i rispettivi commenti, i due emblemi vengono così a legarsi insieme e a proporre una riflessione generale sulla comunicazione. Maria Luisa Doglio, che fa riferimento alla monumentale edizione patavina degli *Emblematum* del 1621, nota che proprio nel commento di *Litera occidit, spiritus vivificat* si possono riconoscere le fonti dichiarate da Tesauro nell'incipit dell'*Idea delle perfette imprese* riguardo la nascita della scrittura geroglifica ed epigrafica⁷³. L'esordio,

⁷¹ *Ibid.*, p. 812. E cfr. G. NANNI, *Berosi sacerdotis Chaldaici, Antiquitatvm Italiae ac Totius Orbis libri quinque. Commentariis Ioannis Annii Viterbensis, Theologiae professoris illustrati...*, Antverpiae, In aedibus Ioan. Steelsii, 1552, p. 13, e soprattutto p. 113.

⁷² *Ibid.*, pp. 834-8: 835.

⁷³ TESAURO, *Idea delle perfette imprese*, cit., p. 31, nn. 1-2. E cfr. ALCIATO, *Emblematum cum Commentariis Claudi Minois I.C. Francisci Sanctii Brocensis, & notis Laurentii Pignorii Patavini*, cit., p. 782.

dedicato proprio alla riflessione sull'efficacia della parola o del gesto, insiste sui limiti di tale efficacia, sulla labilità della comunicazione e del suo *medium*, sugli ostacoli imposti dai sensi (parola e udito, gesto e vista):

Ad ogni perfetto animale diede la natura e inclinazion di palesare ciò che brama e instromento per eseguirlo. Questi coll'attitudine del solo movimento, quelli col variare di flessuosa voce e altri colla voce e col moto s'ingegnano di far communi le private lor voglie. All'uomo, animal perfettissimo, diede il gesto e la parola; onde nacquero due bell'arti e antichissime: la grammatica e i cenni. Ma quelli che fra gli altri uomini furon più divini non rimaser contenti di sì communi stromenti, perché né la voce manda il concetto più longi che all'orecchio, né il gesto che all'occhio [...] ⁷⁴.

Si tratta di una riflessione cara a Tesauro, che vi ritorna in modo pressoché identiche nelle bozze dell'*Arte delle lettere missive*, redatte in questo stesso giro d'anni, ma pubblicate poi nella seconda metà del secolo:

La *Lettera Missiva* è un *Ragionamento Brieve in iscritto con Persona lontana, di cose appartenenti al Commercio humano*. Siché, quello che noi diremmo a bocca ad alcuno posto in iscritto e mandato al Lettore, si chiama LETTERA MISSIVA. Arte maravigliosa nel vero e tutta miracoli, di cui si deono Gratie al Re Cadmo.

Si dice Missiva, dal nome Latino *Epistola*, tolto in prestanza dal Greco *Epistēllen*, che significa Mandare, perché si tramanda dallo Scrittore al Lettore per mezzo de' Messaggieri, Depositari de' nostri Pensieri, che li portano in seno, e non san ciò che portino⁷⁵.

È proprio per superare ciò che riduce il campo d'azione della grammatica e dei cenni che l'ingegno umano ha inventato «l'arte d'affissar ne' marmi con misteriose figure i fuggitivi pensieri» e di «dar loro il volo», così da poter «parlar co' posteri» e «co' lontani», superando dunque con l'epigrafia e l'epistolografia i limiti contingenti del tempo e dello spazio. È un argomento che si riconosce diffusamente nella trattatistica cinquecentesca, non solo in quella sulle imprese, ma anche, crucialmente, in quella sulla lingua. In particolare, è mia impressione che, oltre all'ispirazione alciatina, di cui ho provato a rendere conto, la prima

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ ID., *L'arte delle lettere missive vindicata dall'obliuione, et dedicata al serenissimo principe di Piemonte dal Conte, & Cavaliere D. Luigi Francesco Morozzo Lettor Primario de' Sacri Canoni dell'Alma Università di Torino*, In Torino, Per Bartolomeo Zapatta, 1674, p. 1; e cfr. M.L. DOGLIO, *Lettera e «arte epistolare»*. *L'Arte delle lettere missive di Emanuele Tesauro*, in *L'arte delle lettere. Idea e pratica della scrittura epistolare tra Quattro e Seicento*, Bologna 2000, pp. 217-23.

pagina dell'*Idea* dipenda in modo palese, anche sul piano stilistico, da un passo di Scipione Bargagli, che, del resto, è uno degli autori preferiti di Tesauro: i modi usitati dall'uomo del palesar i propri concetti suoi, non uno esser ma più, e non d'una ancora, ma bensì di diversa forma. Questi modi dell'animo nostro palesatori, senza fallo, gli atti sono in prima, i cenni, le strida, le voci dalla natura all'uomo insegnate [...]. Avvi poi le parole scolpite, strumento solo all'uomo donato e solo da esso propriamente adoperato ad esprimere con agevolezza e pienezza *quanto riposto ha dentro 'l seno del cuor suo, a coloro che presenti gli sono*. Appresso per bontà di suo ingegno ha il medesimo uomo preso a figurare il suo disio colle forme o caratteri delle lettere, e *a quelli ancora manifestarlo, che da lui si stanno lontani*⁷⁶.

Senza percorrere per intero il meandro genealogico del motivo, mi limito a segnalare che in Bargagli interviene sicuramente la teoresi di Girolamo Ruscelli, ma che tuttavia il senese, diversamente del viterbese, caratterizza la comunicazione più per il suo valore mediale che per quello stilistico. In Bargagli, come sarà poi in Tesauro, non si trova tanto una gerarchizzazione tra i cenni, suoni, gesti, epigrafi e discorso orale, quanto invece la comprensione del bisogno linguistico e comunicativo, che può raggiungere destinatari prossimi o lontani, secondo l'intrinseca natura del codice⁷⁷. Questo motivo della distanza comunicativa, cui fa riferimento anche Girolamo Bargagli nel suo *Dialogo de' giuochi* (Siena 1572)⁷⁸, viene efficacemente riproposto anche nel dialogo di

⁷⁶ S. BARGAGLI, *Dell'Imprese. Alla prima Parte, la Seconda, e la Terza nuovamente aggiunte: Dove doppo tutte l'opere così scritte a penna, come stampate, ch'egli potuto ha leggendo vedere di coloro, che della materia dell'Imprese hanno parlato, della vera natura di quelle si ragiona*, In Venetia, Appresso Francesco de' Franceschi Senese, 1594, p. 14.

⁷⁷ Cfr. BENASSI, *Girolamo Ruscelli e lo sviluppo della teoria impresistica*, in *La filosofia del cavaliere*, cit., pp. 199-239, e *Scipione Bargagli e l'impresa alla fine del Cinquecento e verso il Seicento*, *ibid.*, pp. 369-417.

⁷⁸ La scrittura è strettamente connessa alla memoria e alla necessità di trasmettere il messaggio in una lunga distanza spaziale e temporale: G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle veggie sanesi si usano di fare*, a cura di P. D'Incalci Ermini, Siena 1982, p. 46: «Sogliono alcuni nell'aversi a partire da un notabil luogo, dove sieno stati con diletto qualche tempo, mettere in carta, come in breve registro, le cose più rare che abbiano o vedute o sentite mentre si trovarono quivi presenti, così per lo diletto che prendono di ridursi a memoria quello che tanto già piacque loro, come ancora per poterne mostrare quasi un ritratto a coloro che non hanno vedute mai quelle contrade. il costoro esempio parendomi di seguitare [...], poiché per la professione legale e per gli studi più gravi mi conveniva lasciare quei dilettevoli e onorati intrattenimenti che nella nostra città sono in usanza, mi ero posto in animo di ridurre in un breve trattato, come in un memoriale, una gran parte de' più piacevoli e de' più ingegnosi giuochi, che nelle nostre veggie io abbia veduto farsi».

Scipione sulla lingua, il *Turamino* (Siena 1602), dove, trattando dei vantaggi della pratica letteraria delle accademie, egli fonde insieme proprio la lontananza geografica e quella cronologica della comunicazione:

quelle lettere maggiormente aiutano a coltivare, che sono ritratto scolpito e chiara effigie del vero parlare; che naturalmente adoperiamo e al comune uso tuttavia ce ne vagliamo, servendocene come di cosa preziosa a scoprire e render noti i pensieri, gl'affetti e' desideri degl'animi nostri: *non pure a quelle persone che da noi si vivon lontane, ma eziandio a coloro c'hanno a vivere e a venire ad abitare come noi in questo mondo*⁷⁹.

Nella riflessione tesauriana, dunque, l'emblema di Ercole Ogmio sembra divenire archetipo tanto dell'eloquenza, nel legame che si costituisce fra l'eroe retore e la folla che egli vince e avvince, quanto del vincolo con cui la parola scritta può superare e annullare la distanza spaziale. Se elementi interni all'*Idea* consentono una conclusione sicura della redazione *post 1621*⁸⁰, l'elaborazione dell'*Oratio*, la strategia retorica e il rilievo e trattamento della materia impresistica, mi pare che mostrino delle chiare competenze già negli anni immediatamente precedenti. La vicenda editoriale degli *Emblemata* alciatini, ispirazione sicura della meditazione tesauriana, consolida l'acquisizione cronologica. Inoltre, il nesso logico-argomentativo che sotto il *topos* della SCIENTIA viene a mettere in relazione Ercole e Cadmo, immagini emblematiche dell'origine e dell'impiego della scrittura e dell'eloquenza, fornisce anzi uno spunto sicuro per la successiva teoresi imprestico-emblematica.

⁷⁹ S. BARGAGLI, *Il Turamino, ovvero Del Parlare e dello scrivere sanese*, a cura di L. Serianni, Roma 1976, pp. 11-2.

⁸⁰ DOGLIO, *Introduzione*, cit., p. 6.

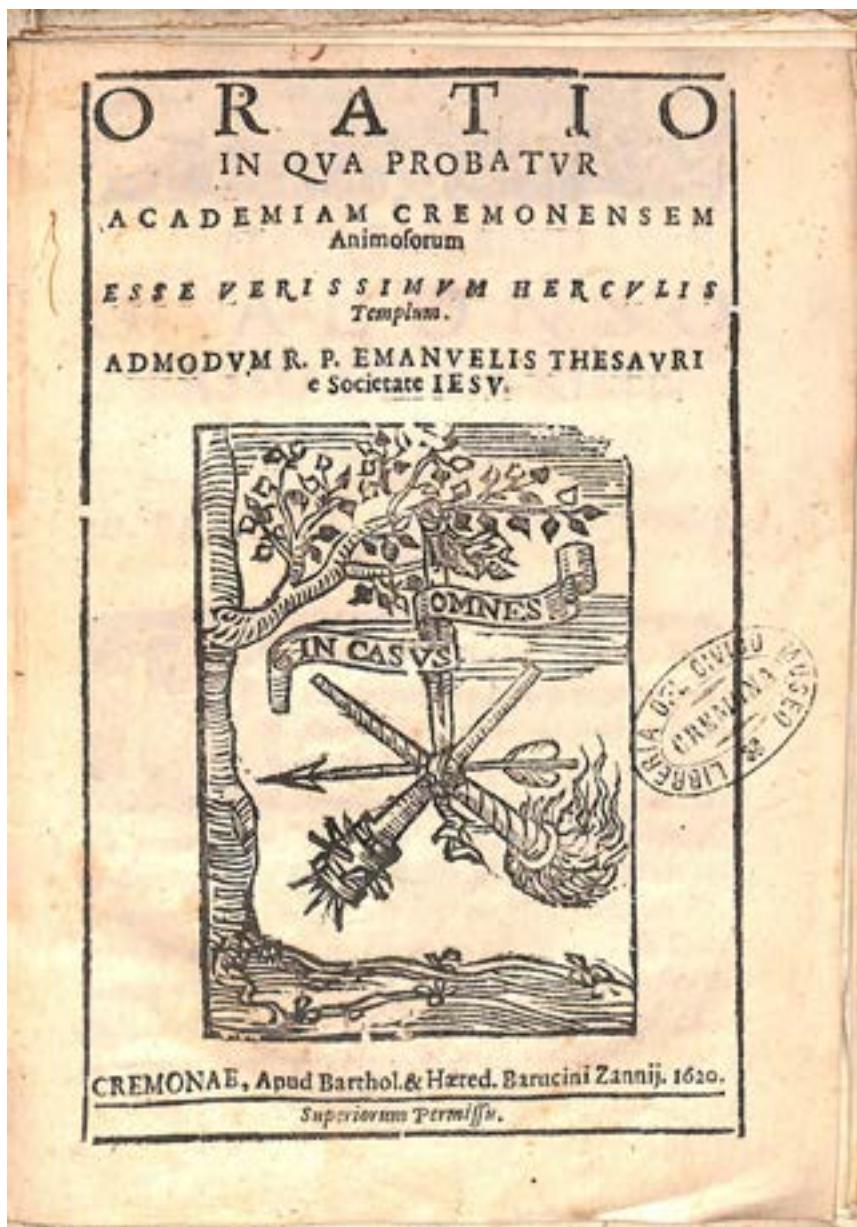


Fig. 1. EMANUELE TESAURO, *Oratio in qua probatur Academiam cremonensem animosorum esse verissimum Herculis templum. Admodum R. P. Emanuelis Thesauri e Societate Iesu*, Cremonae, Apud Barthol. et haered. Barucini Zannii, 1620, c. A1r: frontespizio.

Si ringraziano la Biblioteca Statale di Cremona e la Diretrice, Dott.ssa Raffaella Barbierato, per la gentile autorizzazione alla riproduzione dell'immagine dell'esemplare CIV.A DD.1.13/31.



Fig. 2. VINCENZO CARTARI, *Le Imagini de i Dei de gli antichi, nelle quali si contengono gl'idoli, i riti, le ceremonie, & altre cose appartenenti alla religione de gli antichi... Con la loro esposizione, & con bellissime & accomodate figure in rame ristampate, & con molta diligenza reuiste, corrette, & in molti luochi ampliate*, In Venetia, Presso Marc'Antonio Zaltieri, 1592, p. 277: Ercole Ogmio.
 CCo München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 L.eleg.m. 37#Beibd.1 mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10163834 (ultima consultazione settembre 2024).

Fig. 3. AGOSTINO MASCARDI, *Prose vulgari di Monsignor Agostino Mascardi, cameriere d'onore di N. S. Urbano VIII., diuise in due parti. Aggiuntoui li Saggi accademici, e di più in questa ultima stampa l'oratione per l'elettione in re de' Romani di Ferdinando d'Austria, non più stampata*, In Venetia, Per Francesco Baba, 1653, c. a1r: antiporta.
 CCo München, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.it. 607 y mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10756746 (ultima consultazione settembre 2024).



Fig. 4. ANDREA ALCIATO, *Emblematum, denuo ab ipso Autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata. Accesserunt nova aliquot ab Autore Emblematum, suis quoque eiconibus insignita*, Lugduni, Apud Gulielmum Rovilium, 1550, p. 194: *Eloquentia fortitudine praestantior*.

CCo Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Kst 27 mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11255733 (ultima consultazione settembre 2024).

Fig. 5. ANDREA ALCIATO, *Omnia Emblematum cum Commentariis, quibus emblematum detecta origine, dubia omnia, et obscura illustrantur. Adiectae Nouae appendices nusquam antea editae. Per Claud. Minoem juriscon., Parisiis, In officina Ioan. Richerii, Sumptibus Francisci Gueffier in via D. Ioannis Lateranensis e regione Collegii Cameracensis*, 1602, p. 808: *Eloquentia fortitudine praestantior*.

CCo Bamberg, Staatsbibliothek, .10 G 7 mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11400471 (ultima consultazione settembre 2024).



Fig. 6. ANDREA ALCIATO, *Emblematum, denuo ab ipso Autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata. Accesserunt nova aliquot ab Autore Emblematum, suis quoque eiconibus insignita*, Lugduni, Apud Gulielmum Rovilium, 1550, p. 199: *Litera occidit, spiritus vivificat.*

CCO Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Kst 27 mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11255733 (ultima consultazione settembre 2024).

Fig. 7. ANDREA ALCIATO, *Omnia Emblematum cum Commentariis, quibus emblematum detecta origine, dubia omnia, et obscura illustrantur. Adiectae Nouae appendices nusquam antea editae. Per Claud. Minoem juriscon., Parisiis, In officina Ioan. Richerii, Sumptibus Francisci Gueffier in via D. Ioannis Lateranensis e regione Collegii Cameracensis*, 1602, p. 834: *Litera occidit, spiritus vivificat.*

CCO Bamberg, Staatsbibliothek, .10 G 7 mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11400471 (ultima consultazione settembre 2024).