

UCLA

Carte Italiane

Title

Alle origini dei segni: note sulla teoria impresistica del Tesauro

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/41f9v5zv>

Journal

Carte Italiane, 1(11)

ISSN

0737-9412

Author

Baldi, Andrea

Publication Date

1990

DOI

10.5070/C9111011281

Copyright Information

Copyright 1990 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Alle origini dei segni: note sulla teoria impresistica del Tesauro

La teoria impresistica messa a punto dal Tesauro risente di un'attività speculativa prolungata e intensa, ancora operosa allorché riceveva le ultime cure il *Cannocchiale aristotelico*. Se nella *summa* delle « argutezze », édita nel 1654, deve ravvisarsi l'approdo di un « investigare » avviato ben più addietro negli anni – secondo le stesse indicazioni dell'autore¹ –, è possibile risalire a un nucleo preliminare della silloge conclusiva. Le concezioni esposte nel XV capitolo del *Cannocchiale* rielaborano infatti i materiali di un anteriore « volumetto delle imprese », affidato a una circolazione manoscritta².

Nella vasta compagine del testo maggiore la materia dell'*Idea delle perfette imprese*³ subisce un processo di completa revisione, sebbene il susseguirsi delle diverse rubriche, articolate qui in « tesi », rispetti con discreta coerenza l'indirizzo logico del trattatello. Invero la nuova destinazione della rassegna sembra comportare almeno un primo scarto di stile: mentre il giovanile « volumetto »⁴, consegnato a una cerchia di competenti sodali (« da molti amici, a' quali passò scritto a mano, [. . .] desiderato e richiesto »), si mantiene su un tono di alta letterarietà e sottintende un cospicuo patrimonio di cognizioni, la successiva stesura mostra una volontà più apertamente divulgativa, seppur sempre ligia a un disegno 'erudito'. Senza deflettere dalle categorie e dal lessico aristotelici, il Tesauro inclina ora a un'attitudine meno rigida e austera. Soprattutto traspare nel *Cannocchiale* un'indole libera e spiritosa, all'insegna di quell'arguzia che diviene sigla luminescente dell'intera costruzione.

Il riassetto del congegno testuale fa da *pendant* allo svelamento di un ingrediente costitutivo dell'esercizio impresistico: la « curiosa e strana » ricerca di una peregrinità che trova conveniente approdo in sofisticatezze cerebrali. Simile specificazione dà la misura del divario tra l'*Idea* e il *Cannocchiale*, in quanto solamente nell'opera conclusiva le « argutezze » conquistano il rango di comune e indispensabile principio di ogni parto 'poetico'. Perciò, se in precedenza il presunto errore dei teorici⁵, incapaci di esplicitare la peculiare natura del loro oggetto, veniva ascritto dal Tesauro a insufficiente lucidità (o proibità) speculativa, adesso quella menda è accentuata da una più grave deficienza culturale, propria di tutta un'epoca:

[. . .] gli stessi autori di quest'arte non sepper sceverare né i nomi, né gli precetti della *impresa* da quei degli *emblemi*, de' *riversi*, de' *hieroglyphici* e di tutti gli altri simboli, o rappresentati o naturali. A che si aggiugne non aver quelli autori avuto per que' tempi novella niuna dell' ARGUZIA, unica e vera madre di due nobilissime arti, *simbolica* e *lapidaria*: l'una e l'altra delle quali dalla perfetta impresa è indivisibile. Laonde seguendo eglino i rivi, e non la vera scaturigine di quest'arte, confusamente han favellato de' suoi precetti (*Cannocchiale*, p. 627)⁶.

Pur senza sovvertire i risultati dello scrutinio anteriore, la mutata visuale altera almeno la grana terminologica e induce a pronunciamenti arditi, estranei alla misuratezza dell'opuscolo. Nell'*Idea* l'iniziale definizione d'impresa, da cui si diparte la sequenza delle « particelle », non va oltre l'accenno a un « modo d'argomento poetico » imbastito su « una perfetta somiglianza di proporzione », richiamata da un « arguto motto » (p. 38). E' al fine di attestare la qualità poetica di questo « segno » che il Tesauro introduce il riferimento alla metafora: « [. . .] l'invenzion delle imprese deve de' poeti chiamarsi nobilissimo dono, essendo quelle sopra qualche metafora fabricate » (p. 45). Se, di lì innanzi, il rinvio a tale presupposto diventa corrente, permane l'impressione di una separatezza, di un divario tra l'esito e la sua radice (« E sopra tai metafore si puonno ancora fondare bellissimi simboli » [p. 53]).

Nel *Cannocchiale* la frattura viene saldata, e l'impresa assume statuto di « metafora in fatti » e « argutezza ingegnosa »; sui precetti di tali entità retoriche si modella quindi l'investigazione: « [. . .] con le regole sole della perfetta metafora e delle più ingegnose argutezze, osservate dal

nostro autore, son'ito meco filosofando sopra questa materia [. . .] » (pp. 635-36)⁷. In quanto « metafora dipinta », l'impresa, nata « ad un parto con la poesia e con la pittura », assurge allora a eletta dignità conoscitiva, cosicché la sua arte, proclamata « più nobile » e « più difficile », sovrasta « tutte le persuasive » (p. 625). Sono queste le rimediate premesse di un'indagine tesa e minuziosa, corroborata da un acuto vaglio del repertorio impresistico e sempre fedele a una limpida tassonomia, in gara di arguzia con il proprio oggetto.

A far da premessa alla trattazione delle imprese è, nell'*Idea*, l'abbozzo di una genealogia dei segni: esordio bandito dal *Cannocchiale*, dove il XV capitolo si iscrive nel piano di un'esautiva rassegna delle « argutezze » e non richiede pertanto un preludio autonomo. L'operetta giovanile è introdotta da un proemio di alto tenore riflessivo e di sapiente trama stilistica:

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 comuni 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 (*Idea*, p. 31).

L'analisi delle forme comunicative prende avvio dai gradini inferiori della scala zoologica, riscontrando la felice congiuntura di « inclinazion » e « instromento »; l'atto di esternare le « private [. . .] voglie » si affida allora alla varia dialettica di « moto » e « voce », rozzi embrioni dei più efficaci mezzi espressivi elargiti all'uomo. Così, all'instabilità del « movimento » si sostituisce la compiutezza del « gesto », e all'inflessione vocale il distinto articolarsi della « parola ». L'istintualità ferina viene soppiantata da un esercizio intellettuale, pronto a comporsi in schemi regolati, sì da rispettare precetti convenzionali: « onde nacquero due bell'arti e antichissime ». Sciolti i legami con le radici naturali, l'evoluzione umana insegue la novità, tenta percorsi poco frequentati:

Ma quelli che fra gli altri uomini furon più divini non rimaser contenti di sì comuni stromenti, poiché né la voce manda il concetto più longi che all'orecchio, né il gesto che all'occhio: oltre che come alcuni petti nodron concetti più generosi, così par che sdegnino dichiararli con segni volgari. E però grandi grazie devonsi a' primi abitatori del Nilo se, come

disse Lucano, primi trovorno l'arte d'affissar ne' marmi con misteriose figure i fuggitivi pensieri, ed a' Greci se, come disse Plinio, primi seppero dar loro il volo, trahettandoli alle lontane genti come involti nelle cere e nelle foglie. Né saprei dire chi di loro di maggior lode sia degno. Quelli seppero parlare co' posterì, questi co' lontani; quelli dieder parole a mute pietre, questi dieder senso a non significanti caratteri [. . .] (*Idea*, p. 31).

Nel fastidio procurato dai « segni volgari » giace l'avviso di un superiore intendimento, desideroso di vincere gli impacci di una meccanica primitiva, rudimentale. « Gesto » e « voce », limitando la loro portata alle circostanze della diretta percezione sensoria, appaiono « stromenti » ben poco affidabili, condannati alla labilità dell'*hic et nunc*. Nel processo di incivilimento spetta « a' primi abitatori del Nilo » e « a' Greci » il merito d'aver riscattato l'umanità da questa soggezione al transitorio e al circoscritto. Pregio equamente condiviso, giacché se gli egizi riuscirono a catturare i « fuggitivi pensieri » e a sigillarli, senza lacerare un velo di mistero, nella solidità del minerale, la cultura ellenica intese piuttosto liberarli dai lacci del contingente e predisporne il « volo », il libero trasmigrare, entro la guaina sottile di *media* fragili e corrutibili (« come involti nella cera e nelle foglie »). Duplice opera di emancipazione – dalle strettoie di tempo e di luogo (« Quelli seppero parlare co' posterì, questi co' lontani ») –, fondata sulla capacità di surrogare le « parole » e d'infondere il « senso »: conseguendo il primo esito attraverso un linguaggio iconico, figurale, e procurando il secondo mediante l'artificio della scrittura, dei grafemi legati in unità significanti.

Nella prospettiva 'elitaria' del Tesauro l'uso di queste strategie si traduce nel privilegio di una *koinè* di intendenti, e anticipa una simbiosi di occultamento e allusione:

[. . .] entrambi senza parlare erano intesi, e come il grande Enea, nella nuvola all'ingiuriosa plebe nascosto, a reali personaggi facevasi a sua voglia palese, così entrambi i popoli seppero di così chiara nuvola vestire i suoi pensieri che non dal volgo ignorante, ma solo da sublimi ingegni fossino penetrati (*Idea*, p. 31).

L'acquisizione di complessità va di pari passo con la perdita di trasparenza; il segno presuppone un codice, soggiace a un' « arte » ed elude

la curiosità invadente del «volgo». Solo un ulteriore scarto dell'ingegno epocale permette tuttavia il mutuo accordo dei diversi strumenti:

Queste due furon le dolci e giovevoli arti delle semplici e gieroglifiche figure e delle semplici e argute iscrizioni o cifre; ma crescendo con l'età l'ingegno, di questi due semplici segni varî misti si fecero che, e con figura e con caratteri vagamente accoppiati, come con articolata voce dal gesto accompagnata, più rapissero l'animo altrui e più accomunassero il suo. Tra queste più lodevoli maniere di significare, nobilissima è quella che l'impresa chiamiamo, fiore degli eruditi ingegni, ultima meta de' simboli, perfezione delle liberali arti e delizia delle amenissime Muse [...] (*Idea*, p. 31).

Su un piano di maggior sottigliezza, all'insegna dell'*utile dulci*, la sintonia di «figura» e «caratteri» riproduce il concorrere di «gesto» e «voce». All'elementare atto comunicativo si sovrimprime allora un'esperienza in qualche modo mistica, che implica uno straniamento e un'immedesimazione nell'altro. L'attività impresistica rappresenta il sommo di questa ascesa intellettuale, in un convergere d'iperboli.

Tale genealogia condivide un orientamento palesese in protocolli anteriori, secondo una linea interpretativa che individua nel geroglifico il veicolo di una sapienza arcana, trasfusa in «figure di cose naturali o artificiali con occulto e misterioso significato»⁸. Al di là di generiche corrispondenze, tuttavia, un preciso antecedente delle formule del Tesauro pare doversi ravvisare nella sistematica di Scipione Bargagli:

Questi modi dell'animo nostro palesatori, senza fallo, gl'atti sono in prima, i cenni, le strida, le voci della Natura all'huomo insegnate, cose quasi tutte a lui con gli altri animali comuni. Havvi poi le parole scolpite, strumento solo all'huomo donato, e solo da esso propriamente adoperato, ad esprimere con agevolezza, e pienezza quanto riposto da dentro 'l seno del cuor suo, a coloro, che presenti gli sono⁹.

Sebbene non abbia qui luogo l'investitura storico-mitica vigente nell'*Idea*, è agevole riscontrare un analogo succedersi di procedure comunicative. Ai «modi» plasmati dalla «natura» si associano le «parole scolpite»: in questi simulacri il Bargagli sembra adombrare, nel rispetto di una fiorentina tradizione speculativa, gli ideogrammi ermetici, paradigmi di una scienza esoterica.

Di altra sorte sarebbero le « maniere » esperite dall' « ingegno » terreno:

Appresso per bontà di suo ingegno ha il medesimo huomo preso a figurare il suo desio colle forme, o caratteri delle lettere; e a quelli ancora manifestarlo, che da lui si stanno lontani. A queste varie maniere espressive de' suoi sentimenti e voleri, egli aggiunse ancora le figure delle cose in varie guise senza lettere, o parole segnate; e talora con queste e quelle notate. Ultimamente colle medesime forze del suo nobile intelletto, per farsi da' presenti intendere e dagli assenti; ma per via men calpestate, e come io ho per costante, per singulare, e pellegrina di tutte le finora in ciò tenute, s'è andato [. . .] fabbricando opere di figure di cose, e di voci insieme in modo composte, che l'une senza l'altre nulla distinto possano spiegare [. . .]. Queste tali opere [. . .] non essere altra cosa al fine, che le Imprese stesse¹⁰.

Le « forme o caratteri delle lettere » – ovvero lo *scriptum*, la codificazione grafica del linguaggio – e le « figure », la traccia visuale « delle cose », si compongono in nuove combinatorie di elementi, in « opere » ibride, da insignire del titolo di imprese. Al vertice del processo acquisitivo, la capacità fabbrile dell'intelletto ha concepito, lungo itinerari desueti, questa fusione « singulare e pellegrina ». La mescolanza di « figure » e « voci » soddisfa inoltre i requisiti di una tecnica espressiva duttile, non compromessa dalla lontananza tra emittente e destinatario (« per farsi da' presenti intendere e dagli assenti »), unendo in sé i pregi delle « parole scolpite » – in quanto inamovibili, rivolte dall'*artifex* « a coloro che presenti gli sono » – e dei « caratteri », capaci di superare le distanze (« a quelli ancora manifestarlo [il « desio » dello scrivente] che [. . .] si stanno lontani »).

Nella 'trascrizione' del Tesauro le diverse fasi sono ordinate con più alta maestria di stile e fin quasi con effetto 'drammatico': l'avviso di un'accorta costruzione letteraria è già nello sviluppo della nota del Bargagli (« cose quasi tutte a lui con gli altri animali comuni »), immessa in un calibrato gioco di simmetrie. Eguale consapevolezza deve riconoscersi nell'enfasi posta sulle virtualità spazio-temporali delle diverse « maniere espressive », e sulle valenze materiche dei mezzi impiegati. Rispetto poi alla triade, responsabile di qualche scompenso, sancita nel *Delle Imprese* (ideogrammi, scrittura alfabetica, immagini), la soluzione offerta dall'*Idea* adotta un equilibrio bimembre, ottenuto

con l'equiparazione delle « scolpite parole » a « figure », sia pur « misteriose ». La sottolineatura della qualità iconica di questi segni permette così un facile abbinamento al comparto pittorico dell'impresa, parimenti provvisto di sensi reconditi.

Pur acconsentendo in parte alle tesi bargagliane, il Tesauro palesa un vivo gusto dell'incastro analogico e un estro fantastico che s'infiltrano anche nelle maglie strette dell'*Idea*. Si consideri, tra gli altri, l'appunto sulla propedeutica naturale all'« uso » del 'linguaggio' impresistico: « La natura, come fu scarsa di proprî vocaboli, così fu prodiga di traslati; e li traslati partorirono le immagini e le immagini come da forme sensibili cavate altro non sono che imprese » (*Idea*, p. 32). Il ricorso a questi legamenti, il principio insieme architettonico e suggestivo dell'enunciazione, si dilatano nel *Cannocchiale*, tanto da divenire cifra stilistica dominante, in accordo con l'apologia dell'« argutezza, gran madre d'ogni 'ngegnoso concetto ». E se nel testo giovanile è attribuito alle entità naturali un ricco patrimonio di *figurae*, nonché di corrispondenze foriere di relazioni associative, nell'opera della maturità si assiste alla personificazione della sublime maestra:

Vengo alle simboliche arguzie della natura, oltre ogni credenza ingegnossissime, e degne d'ammirazione anco ai filosofi. E certamente, se la vivezza dell'umano ingegno ne' *motti arguti* è dono della natura più che dell'arte, com'esser può che così dotta insegnatrice non sappia ciò ch'ella insegna? Anzi, com'ella si mostra sapientissima nelle cose necessariamente ordinate alla pubblica utilità, così nelle cose piacevoli si studia, per mera pompa d'ingegno, di mostrarsi arguta e faceta (*Cannocchiale*, p. 73).

In un'esibizione di facoltà inventive, il Tesauro elabora poi una splendida trama immaginifica, quasi a emulare i prodigi evocati, sulla cresta di un lessico prezioso, tessuto in dittologie e serie asindetichiche: « E che è questa varietà di FIORI, altri spinosi e irsuti, altri morbidi e delicati [. . .]. Altri neri e funebri, altri candidi e puri [. . .]. Altri finalmente in varie vezzosissime guise, raccolti, rivolti, sparti, acuti, globosi, scanalati [. . .] »¹¹. Né l'accostamento alle creazioni umane si esime da più precisi raffronti:

[. . .] quelle notturne *immagini di fuoco* che talora in cielo risplendono e spaventano, chiamate da' meteoristi *comete crinite, barbate e codate*;

capre, travi, scudi, faci e saette; che sono, se non metafore naturali, concetti figurati, simboli arguti, ingegnose imprese ed emblemi di sdegnata o di benigna natura? La quale di quelle immagini si serve, e come d'armi a ferire, e come di hieroglifici ad accennare quai popoli ella voglia ferire (*Cannocchiale*, p. 73).

Attraverso questo movimento metaforico la connessione iniziale sembra essersi fortemente alterata, poiché, mostrando passioni e intenti esemplati su quelli umani, la « dotta insegnatrice » abdica in qualche modo ai suoi privilegi superni; quanto meno si attenua il discrimine tra i due dominî. Tant'è che per decrittare i disegni celesti converrà far tesoro di chiavi letterarie:

Quinci, sì come la SAETTA fra gli eruditi è hieroglifico di *strage*, di *morte* e di *battaglia*, così se quelle meteoriche impressioni della natura prendono figura di INFIAMMATA SAETTA, e se quella drittamente soggiace alla testa del Toro, drizzando la ignita punta ver l'occidente, significa *mortalità* di armenti agli occidentali agricoltori (*Cannocchiale*, p. 74).

A meglio specificare la contiguità tra i due sistemi interviene l'impiego dei medesimi artifici. La natura – ovvero, in ultima istanza, l'intelletto divino – non disdegna infatti le imprese, delle quali riproduce la complementarità di « corpo » e « motto » (quest'ultimo soltanto sonoro): « Aggiungo a queste meteoriche immagini le prodigiose cadute de' *fulmini*: formidabili arguzie e simboliche cifere della natura, mute insieme e vocali, avendo la saetta per corpo e il tuono per motto » (*Cannocchiale*, p. 75). Sulla scorta della testimonianza del « sagace segretario della natura, Plinio secondo », il Tesoro può quindi stabilire un nesso tra l'elaborazione di referti impresistici e l'invio di occulti messaggi astronomici:

Talché tu vedi che il cielo è un vasto ceruleo *scudo*, ove l'ingegnosa natura disegna ciò che medita, formando eroiche imprese e simboli misteriosi e arguti de' suoi segreti (*Cannocchiale*, p. 74).

Nelle sue circonvoluzioni il percorso teoretico ammette così il trasferimento al creato, sotto specie favolosa e allegorica, delle modalità allusive adempiute dai 'pellegrini ingegni'. Capacità cogitativa, questa, tanto straordinaria da esser confacente attributo della divinità, se per-

sino « il grande IDDIO godé talora di fare il poeta e l'arguto favellatore, motteggiando agli uomini e agli angeli con varie imprese eroiche e simboli figurati gli altissimi suoi concetti » (*Cannocchiale*, p. 59). E' la consacrazione del « meraviglioso » e di una sfuggente acutezza, da inseguire in un ambiguo gioco di riflessi.

Andrea Baldi
Department of Italian
U.C.L.A.

Notes:

1. Cfr. M.L. Doglio, *Introduzione* a E. Tesauro, *Idea delle perfette imprese* (Firenze: Olschki, 1975), pp. 5-6 (a questa edizione si fa d'ora in avanti diretto rinvio nel testo e in nota). La pubblicazione dell'operetta, in precedenza conosciuta ma inedita, ha aperto percorsi di ricerca non ancora battuti; si veda comunque C. Ossola, « Rassegna di testi e studi tra Manierismo e Barocco », in *Lettere italiane*, XXVII (1975), p. 437-472 (soprattutto le pp. 469-72).

2. « Onde non ad altro oracolo che a quel medesimo di Aristotele consigliatomi, composi delle imprese un volumetto in disparte, come soggetto più popolare ed eroico, e da molti amici, a' quali passò scritto a mano, più desiderato e richiesto » (E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico* [Torino: Zavatta, 1670], p. 628; si adotta il facsimile a c. di A. Bueck [Berlin-Zurich: Gehlen-Homburg, 1968]: a tale edizione vien fatto d'ora innanzi diretto riferimento).

3. Mentre il 'saggio preparatorio', di fisionomia compiuta, si colloca nel terzo decennio del secolo, l'opera più tarda dovrà essere retrodata: si vedano, al riguardo, E. Raimondi, « Una data da interpretare (a proposito del *Cannocchiale aristotelico*) », in *Letteratura barocca. Studi sul seicento italiano* [Firenze: Olschki, 1961], pp. 51-75 (in particolare, le pp. 70-72), e M. Zanardi, « Sulla genesi del *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauto », in *Studi secenteschi*, XXIII (1982), pp. 4-61.

4. La curatrice della moderna edizione ipotizza che lo scritto sia stato composto avanti il 1629, « a 'prova' degli studi » eseguiti dall'autore « lungo l'iter di maestro di retorica nelle scuole della Compagnia di Gesù » (M.L. Doglio, *Introduzione* a E. Tesauro, *Idea delle perfette imprese*, cit., p. 6).

5. Per un quadro d'assieme della riflessione impresistica, cfr. M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1964 [I ed.: 1939]); R. Klein, « La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les Imprese (1555-1621) », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XIX (1957), pp. 320-41; R.J. Clements, *Picta Poësis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1960); A. Buck, *L'eredità classica nelle letterature neolatine del Rinascimento* (Brescia: Paideia, 1980 [ed. orig.:

Berlin: Verlag, 1976]), pp. 247-89; G. Savarese, *Introduzione* a G. Savarese - A. Gareffi, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento* (Roma: Bulzoni, 1980), pp. 5-54; G. Innocenti, *L'immagine significante. Studio sull'emblematica cinquecentesca* (Padova: Liviana, 1981).

6. L'osservazione viene riproposta poco più avanti, in termini variati: « Così van combattendo fra loro i begli spiriti, a guisa degli Anabati, a chius'occhi, per non aver compresa l'arte dell'argutezza [. . .] » (*Cannocchiale*, p. 635).

7. In torno alla concezione di cui questo testo è depositario, cfr. E. Raimondi, « Ingegno e metafora nella poetica del Tesauro », in *Letteratura barocca*, cit., pp. 1-33; G. Conte, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento* (Milano: Mursia, 1972); D. Della Terza, « Le metafore del Tesauro », in *Simbolo, metafora, allegoria*, Atti del IV Convegno italo-tedesco (Bressanone, 1976) (Padova: Liviana, 1980), pp. 177-89; M. Zanardi, « La metafora e la sua dinamica di significazione nel *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro », in *Giornale storico della letteratura italiana*, XCVII (1980), pp. 321-68; E. Donato, « Tesauro's *Cannocchiale aristotelico* », in *Stanford Italian Review*, V (1985), pp. 101-14.

8. T. Tasso, « Il Conte overo de l'imprese », in *Dialoghi*, a c. di E. Raimondi (Firenze: Sansoni, 1958), vol. II, tomo II, p. 1037. L'operetta tassiana si apre con accenti di viva curiosità per queste « lettere sacre e sacre sculture degli Egizi, che da' Greci furon dette *ieroglifica* o *ierogrammata* » (*ivi*, p. 1034); in proposito, si vedano A.M. Rigoni, « Un dialogo del Tasso: dalla parola al geroglifico », in *Lettere italiane*, XXIV (1972), pp. 30-44, e B. Basile, « Tasso egittologo. Geroglifici, obelischici e faraoni ne *Il Conte overo de le imprese* », in *Filologia e critica*, I, (1979), pp. 21-72 (poi, con il titolo « La ricerca di Iside », in *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso* [Pisa: Pacini, 1984], pp. 259-323). L'interesse per tali testimonianze era peraltro condiviso dai contemporanei, sulla scia della fortuna degli *Hieroglyphica* del Valeriano, édités nel 1556. Al riguardo, cfr. E.H. Gombrich, « *Icones Symbolicae*. The Visual Image in Neo-Platonic Thought », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI (1948), pp. 163-92; L. Dieckmann, *Hieroglyphics. The History of a Literary Symbol* (St. Louis: Washington University Press, 1970); G. Savarese, *Introduzione* a G. Savarese - A. Gareffi, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, cit., pp. 15-23.

9. S. Bargagli, *Delle Imprese* (Venezia: De Franceschi, 1594), p. 14 (la citazione è tratta da G. Innocenti, *L'immagine significante*, cit., p. 91). L'apprezzamento per le tesi del letterato senese ricorre più volte nella trattazione del Tesauro; valga, tra tutti, il giudizio siglato nell'inciso: « [. . .] fra gli autori ch'io ho letti, fino al Bargagli (dopo il quale [. . .], avendo meco formata la mia idea di questa materia, più non ho voluto leggerne altri), ho io ritrovato [. . .] che si dia l'arte delle imprese » (*Cannocchiale*, p. 634).

10. S. Bargagli, *Delle Imprese*, cit., p. 14.

11. Si veda, in proposito, E. Raimondi, « Ingegno e metafora nella poetica del Tesauro », in *Letteratura barocca*, cit., pp. 1-33.