

VS 106

Quaderni di studi semiotici
gennaio-aprile 2008

Giuseppe Alonzo	Semiosi e <i>characteristica</i> dello stile "metaforuto"	3
Felice Cimatti	Biolinguistica e natura umana	29
Viola Montanari	Contro l'intraducibilità dell'ironia	47
Claudio Paolucci	La "lingua scritta della realtà" tra visibile e dicibile. Pasolini, Eco, Peirce e Deleuze	67
Chiara Pastorini	Intersoggettività in Wittgenstein e Peirce	85
Patrizia Violi	Corporeità e sostanza vocale nell'enunciazione in atto	105
<i>VS NOTIZIE</i>	Segnalazioni e recensioni	121

VERSUS quaderni di studi semiotici
Nuova serie

Direttore responsabile: Umberto Eco

Comitato Scientifico: Massimo Bonfantini, Omar Calabrese, Giovanna Cosenza, Cristina Demaria, Umberto Eco, Paolo Fabbri, Anna Maria Lorusso, Patrizia Magli, Giovanni Manetti, Costantino Marmo, Isabella Pezzini, Maria Pia Pozzato, Patrizia Violi, Ugo Volli

Redazione: Anna Maria Lorusso, Claudio Paolucci

Segreteria Editoriale: RCS Libri S.p.A.,
Via Mecenate 91, 20138 Milano (tel. 02/50951)

Redazione bolognese: Dipartimento di Discipline della Comunicazione - Università di Bologna, Via Azzo Gardino 23, 40126 Bologna (tel. 051/2092200)

Registr. Tribunale di Milano n. 80 del 5-3-1973

Per l'Italia:
Abbonamento annuo (tre numeri) € 20,50
Un numero singolo: € 7,80
Un numero doppio: € 15,50
Un numero arretrato: singolo € 8,30
doppio € 16,50

Abbonamenti e ordinazioni di numeri arretrati (accompagnati da disegni o versamenti su conto corrente postale n. 414276) dovranno essere inviati a: Rivista Versus, RCS Libri S.p.A., Via Mecenate 91, 20138 Milano.

VS esce tre volte l'anno. La collaborazione avviene su richiesta specifica della direzione. I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono.

Per essere segnalati su Versus, libri e riviste devono pervenire a Patrizia Violi, c/o Dipartimento di Discipline della Comunicazione, Via Azzo Gardino 23, 40126 Bologna.

Giuseppe Alonzo

Semiosi e caratteristica dello stile "metaforuto"

1. Geroglifici, imprese, caratteri: i corpi del segno

L'illimitato, vorticoso e pluridirezionale rinvio segnico tra parole e referenti, significanti e significati, espressioni e altre espressioni rappresenta indubbiamente la principale innovazione segnica e strutturale della poesia secentesca, giocata su tutti i livelli del dire poetico in una sorta di "superfunzione" stilistica (Buck 1973: 14):

Più oltre io ti dirò. Mira là dove
a caratteri egizzi in note oscure
intagliati vedrai per man di Giove
i vaticini dell'età future.
(Ad. I 33, 1-4)

Questa arcana profezia geroglifica, su cui si apre il poema mariniano, marca un nuovo sentimento del segno: a esso si conferisce ora una correlazione diretta, corporeamente ideografica e profetica, con la cosa espressa. "Il segno grafico dell'alfabeto - ha avvertito Pozzi (1984: 8) - viene spostato a rappresentare contorni o superfici, o viene sostituito dagli stessi": novelli geroglifici paiono, nel sistema segnico secentesco, gli emblemi e le imprese, e i relativi colori, passati in rassegna nell'ultimo canto dell'*Adone* e anch'essi, specie nel caso dello scudo di Fiammadoro, modello e avvio di una formidabile profezia di vita (Ad. XX 487-492). Nell'impresa (cfr. Ad. XX 282), motto e immagine si danno corpo a vicenda e "mescolate" (CA: 43) si fanno reciprocamente segno e arguzia in un "accord surveillé" (Vuilleumier-Laurens 2000: 42) che li rende complementari, tra significanti e significati.

"Gieroglifico, è Metafora significante un semplice oggetto, per mezzo di Figura dipinta, o sculta: come se fosse un Vocabolo" (CA: 732): è l'elevamento all'ennesima potenza della *vis* iconica con cui si ricercava una rassicurante identificazione tra simbolo e referente, in virtù anche della riscoperta dei sistemi geroglifici operata già dal Valeriano¹ sul catalogo degli

* Del presente contributo, per la cui stesura e presentazione sono grato a Francesco Spera, Rossella Fabbrichesi e Claudio Paolucci, non dovrà stupire, in un disegno d'interpretazione reciproca tra testi centrali della tradizione filosofica e figure ben più periferiche e trascurate della storia letteraria, un dialogo per certi versi asimmetrico tra le voci autorevoli degli uni e le espressioni molteplici e variegiate degli altri, appianato indagando il canone continuista nelle radicali e multiformi scelte formali dei protagonisti del secentismo.

¹ Opera ancora in piena voga nel secolo secentista, con l'edizione G.P. Valeriano, *I ieroglifici o vero commentarii delle occulte significazioni degli Egizii e altre nazioni*, Venezia, Combi, 1625.

Hieroglyphyca di Orapallo, nuova scrittura “capace di rappresentare in una singola immagine come implicite e quindi dissimulate le diverse parti di un discorso” (Doglio 1975: 9). Siamo insomma di fronte a un codice in grado di collegare storicamente la tendenza fantasmatica e immaginifica pienamente in auge in età neoplatonica – fin dall’*Hypnerotomachia Poliphili* – con gli interessi, diffusissimi nel Seicento, per l’emblematica, per un’ipotesi di lingua universale “puramente espositiva” (Pozzi 1953: 30), per i libri figurati dopo Comenio e per la numismatica e la medaglistica.² È necessità avvertita anche da Bruno: restaurare l’antico linguaggio dei sapienti Egizi, *hieroglyphicae seu sacri characteres... quibus Deorum colloquia ad mirabilium exequutionem captabant* (Bruno 1986: 29),³ per tornare a colloquiare con le divinità.

A questo *humus* culturale risponderà Tesauro, autore, con il *Cannocchiale*, di una teoria che risponde tanto ai segni linguistici quanto a quelli iconici e non linguistici (Gardair 1993: 1232): “gli Equivochi (siccome dicemmo della Metafora) si posson far co’ Cenni e con le Azioni non meno che con le Voci” (CA: 392, 15-16),⁴ in tutta la loro indole corporea e iconica, “con alcuna imitatione artificiosa degli obietti medesimi”. Lo stesso atto di scrittura è per Marino un “figurar d’inchostro”, il che, per le *Dicerie*, Pozzi (1960: 47-49) definiva come un uso dei “vocaboli in quanto segni grafici” mediante “enumerazioni *ad infinitum*” e giochi analogici di metamorfizzazione e metaforizzazione infinite. Così il sublime dono di Venere a Erato, nell’ultimo canto dell’*Adone*, è uno scrittoio, delineato nei suoi dettagli concreti, quasi a oggettivare tanto la sublime spiritualità poetica della destinataria del dono, quanto la fatica e la perizia dell’atto di scrittura, fatta di “coltelli e righe e con mirabil arte | cent’altri arnesi da vergar le carte” (Ad. XX 110, 7-8). E poi, come il libro della natura presenta “i fogli in bei caratteri distinti” con raffinate “le maiuscole tutte e le rubriche” (Ad. XIII 244, 4, 8),⁵ così l’intero universo è fatto di stelle, “caratteri d’oro”, ed è un “fiore, anzi libro, ove Gesù trafitto | con strane note il suo martirio ha scritto” (Ad. VI 138, 4, 7-8). Il segno si fa “corpo leggibile”, nel panegirico tesauriano *Il Commentario*, persino nella Sacra Sindone, “Libro assolutamente divino”, di cui Cristo fu “l’Autore, e l’Autografo, lo Stampatore, e la Stampa”, in grado di unire “in una miracolosa sintesi” i caratteri di “*plaga, liber, speculum, imago*” (Torre 2007: 357, 371-372). È anche la corporeità eroica del barone di Persi, che declina su di sé la metafora del “corpo-pagina”, vergata “con stil di ferro e con inchiostro di sangue, su la membrana” delle sue “membra” (CA: 42).⁶

² Su tutti gli aspetti ora elencati è possibile fare riferimento a: Gombrich 1948; Pozzi 1982; Eco 2008: 157 ss.; Colombo 1967: 18-25, 33-34; ancora Pozzi 1993: 112; Rigoni 1996 e, sull’*Adone* “poema di emblemi”, Rigoni 1977; Croce 1949. Sulla medaglistica, in specie, Basile 2005, e si ricordi la sezione dedicata in *Gal.*: 302.

³ Sull’“egizianismo” bruniano, cfr. De Giovanni 1986: 18 e Sini 1981: 116.

⁴ Su questi passaggi si vedano Frare 2000a: 133 e Zanardi 1980: 335.

⁵ Cfr. anche *Samp.* IV 109-116.

⁶ Si confronti Benassi 2008: 23.

L’identificazione segnico-corporea del reale non può non investire l’atto tipografico, responsabile primario di una perspicuità del testo che, inevitabilmente, si rifletteva sull’ammissibilità del mondo rappresentato e incorniciato dall’opera: come la litigiosità del Marino poteva scagliarsi contro il Ciotti stampatore della *Galeria* proprio per “il carattere, il quale è sì frusto che le parole non s’intendono”, rendendo anche “i sentimenti guasti” (*Let.* 132: 225), così quella dello Stigliani si ribellava contro un Palombini veronese, per la cui pessima grafia, quasi geroglifico *in malo*, “non giova il sapere umano per cavarne il senso, ma vi bisogna il dono della profezia e la scruzazione de’ cuori” (*Epist.* 71: 335-336). Si diffonde così, non casualmente, una letteratura in lode dei caratteri, degli inchiostri e della stampa, non solo volta a porre l’accento sul topico valore eternizzante e glorificante della scrittura, come fa l’eloquente *Poesia in lode dell’inchiostro* del Ciampoli,⁷ ma anche disposta a declinare in concreto tali spinte sublimi, riportandole a un atto scrittorio ben più concreto. Così, se l’atto della bella stampa discretizza la confusione calligrafica lamentata dallo Stigliani, ché “spiega insieme avvinti | caratteri distinti” (Meninni 2002: 445), come vuole il Bruni della canzone *Alla stampa*, quello stesso inviluppo grafico, tutto manuale, può essere interpretato dal Paoli, nella canzone *La penna*, come “lingua onnipotente”, divina e ideografica al punto che: “si pregi pur misterioso Egitto | di figure parlanti; a nostri onori | sia chiara penna interprete de’ cori” (Meninni 2002: 434, 437).

2. Dalle triadi semiosiche al perfezionamento dell’imitazione

Imboccando il sentiero semiotico descritto da Peirce, il segno è motore di un gioco continuo di rinvii che non raggiungono mai pienamente l’oggetto espresso, ma che si aprono a un’infinita serie di possibili interpretanti e interpretazioni, solo percorrendo la quale ogni pensiero è attingibile: “Ciascun pensiero precedente suggerisce qualcosa al pensiero che lo segue, cioè è il segno di qualcosa per quest’ultimo” (Peirce 1978: 119). Anche nelle digressioni mariniane, ad esempio, “le singole parole non hanno una funzione espressiva; ce l’ha l’insieme delle parole, il quale in tanto significa in quanto è messo in relazione con altri insieme” (Pozzi 1971: 347); il potere del segno risiede nella catena di cui è anello, come leggeva Deleuze (2004: 208):

Il raffigurato non è mai un’essenza o un attributo, come nel simbolo, ma un evento che si ricollega in quanto tale a una storia, a una serie [...]. Il concepire si trasforma in un “concetto”, in un vertice appuntito, poiché è piegato nel soggetto in-

⁷ I testi che sono citati qui e oltre sono stati tutti editi da Clizia Carminati in Meninni 2002: 411 ss.; la canzone del Ciampoli è riportata alle pp. 414-426.

dividuale inteso come l'unità personale che raccoglie in sé le diverse proposizioni e le proietta al tempo stesso nelle immagini del ciclo o della serie.

L'interpretazione segnica è un processo seriale, "infinito, privo di un momento iniziale e di un evento finale" (Fabbrichesi 1993: 17), per cui la conoscenza stessa è come un perpetuo "processo di cominciamento" (Peirce 1978: 106), un "cavar – scrive Tesauro – da una semplice metafora infinite metafore" (CA: 643), "at the apex of a sort of rhetorical 'chain of Being'" (Proctor 1973: 70). Non a caso, in termini simili suonava la critica antisecentista e segnatamente antilaconica e antimalveziana del Mascardi, che stigmatizzava lo stile "metaforuto" come un assemblaggio di parole in un tutto discreto, "con catena scatenata fra di loro più tosto continuate che congiunte" (Mascardi 1994: 456); e, d'altro canto, l'Achillini lamentava come nel periodare dei laconici mancasse proprio la "continuazione di stile" (Carminati 2004: 438).

La metafora, piuttosto, conferisce senso al dettato letterale "en le metant en perspective, [...] en l'introduisant dans une vision panoramique" (Tristan 2002: 30)⁸ che gli dia nuova luce: la serie segnica, nella sua generalità, fornisce le basi per una vasta e ampia interpretazione. Lo stesso interpretante, come punto prospettico che determina la panoramica sul segno, è così parte integrante del triangolo semiotico:

L'interpretante non è che un'altra rappresentazione alla quale viene affidata la fiaccola della verità, e che, in quanto rappresentazione, possiede di nuovo un proprio interpretante. Ecco dunque un'altra serie infinita (Peirce 1992: 48).

Se l'interpretante è *nel* segno, commenta Agamben (2006: 188), "il nucleo originario del significare non è nel significante né nel significato, ma nella piega della presenza su cui essi si fondano: il *logos*, che caratterizza l'uomo" in quanto interpretante segnico, il quale, nota Sini (2004: 26-27), è anch'egli "un segno col suo significato, e in questo senso tutta la sua funzione e natura è interna alla relazione segnica e al triangolo semiotico". Incontriamo così una serie semiosica che riproduce all'infinito il triangolo "segno-oggetto-interpretante" (per cui il segno medesimo non è, saussurianamente, una realtà bifronte, ma a tre facce), riprodotta in fig. 1.⁹

⁸ È ora consultabile una parziale traduzione del volume: M.-F. Tristan, *Sileno barocco. Il Cavalier Marino fra sacro e profano*, prefazione di Y. Hersant, traduzione di L. Salvarani, Trento, La Finestra, 2008.

⁹ Lo schema è in Fabbrichesi-Leoni 2005: 43.

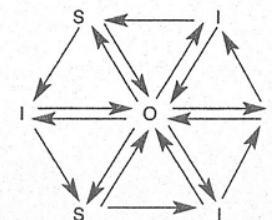


Fig. 1: la semiosi infinita secondo lo schema di Rossella Fabbrichesi.

Come ha letto Rocco Ronchi, si produce ora una serie illimitata infinitamente produttiva di significati concatenati, per cui "l'eccesso del senso inaugura una serie, articola una concatenazione in linea teorica illimitata di enunciati correlati tra loro" (Ronchi 2001: 119), il che si traduce nella indefinita possibilità della parola di parlare di se stessa (Deleuze 1975: 33), ciò che ben avvertiva Marino, secondo Marzio Pieri: "la parola è il segno d'altro segno, segna un'infinitudine, *en abîme*" (Pieri 1995: XV). Scriveva Gadamer (2001b: 363) sulle illimitate tracce corporee del segno:

La vicinanza di traccia e scrittura, e il leggere che segue la scrittura, ha, come risultato, un'infinita molteplicità di rapporti possibili, e ogni rapporto può aprire a nuove prospettive in questa molteplicità dei rapporti dell'intero mondo dei segni e, in particolare, del mondo del linguaggio che si articola come scrittura.

Se poi la natura triadica della semiotica peirceiana era *in nuce* presente già nel pensiero platonico (Fabbrichesi 2006: 17), plurisecolare risulterà la riflessione su un segno a tre facce, fondato su una stretta relazione tra il nome e la cosa espressa, discernibili solo mediante l'intervento di una terza parte interpretante, media e interna al segno stesso. Molteplicità della serie segnica e ricerca inferenziale della verità vanno di pari passo: così Leibniz, pensando al suo progetto di una scrittura universale, mirava, osserva Eco (2008: 290), a un "lessico di caratteri reali, sui quali si potesse esercitare un calcolo capace di condurre il parlante automaticamente a formulare proposizioni vere":

se si possono impiegare i caratteri per il ragionamento, c'è in essi qualche disposizione complessa, qualche ordine che conviene alle cose, se non nelle singole parole (sebbene sarebbe preferibile che ci fosse anche questo), almeno nella loro connessione e nella loro riflessione. E quest'ordine variato corrisponde tuttavia, in qualche modo, in tutte le lingue. E ciò mi dà la speranza di uscire dalla difficoltà. Infatti, sebbene i caratteri siano arbitrari, nondimeno il loro uso e la loro connessione hanno alcunché di non arbitrario, vale a dire una qualche proporzione tra caratteri e cose, e le relazioni che hanno tra loro caratteri diversi che esprimono le medesime cose. E questa proporzione o relazione è il fondamento della verità. (Leibniz 1968: 176)

Posto che “il gesto della scrittura è il gesto costitutivo per eccellenza” (Fabbrichesi 2000: 105), attivo e demiurgico in direzione della verità, l’infinita serie di connessioni possibili è da ricondursi alla struttura semplice e triadica del segno. Ma questa triadicità, a ben guardare, non va indicata solo semiosicamente, bensì anche in un preciso disegno di relazione dell’uomo con il reale, come illustra, è noto, Sforza Pallavicino. Nel *Trattato del bene*, infatti, i “modi con cui conosce il nostro intelletto” sono tre: la “prima apprensione”, con cui l’intelletto “apprende quasi l’oggetto fra le sue mani, senza però autenticarlo per vero, né riprovarlo per falso”; il “giudicio”, non “recatoci da un altro precedente giudizio, ma che alla sola apparenza dell’obietto sorge in noi”; i “discorsi”, o interpretazioni, argomentazioni mediante cui l’intelletto, vagliate dal giudizio le prime apprensioni, “discorre di mano in mano ad altre verità più remote” (Pallavicino 1968: 506-507).¹⁰ L’analogia con le tre categorie distinte da Peirce è forte: alla pura sensazione intuitiva e irrelata (la *firstness*, “prima apprensione”), segue la reazione immediata di fronte all’irruzione di un termine di confronto prima incompreso (la *secondness*, “giudicio” pallaviciniano), cui fa da garanzia interpretante e mediativa la relazione segnica che s’instaura nella *thirdness*, il “discorso”.¹¹

Non è un caso se anche le teorie più recenti sulla metafora hanno messo in evidenza alcuni triadismi costitutivi. Russo (2004: 160-163), ad esempio, ha messo in risalto la metafora come *thirdness* delle ipoicone peirceane (la cui primitività sono le immagini e le secondità i diagrammi, CP 2.277), proponendo anche uno schema semiosico di base metaforica alternativo ma riconducibile a quello esagonale già visto (fig. 2).

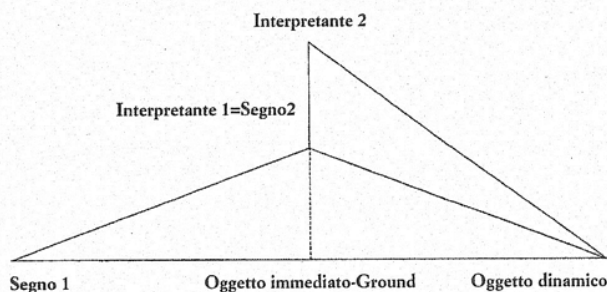


Fig. 2: la semiosi infinita secondo lo schema di Tommaso Russo.

¹⁰ Anche Tesauro mette in rilievo il nucleo entimematico della sua retorica, cfr. Frare 2000a: 109. Una lettura piuttosto datata della “prima apprensione” pallaviciniana le conferiva un principio latamente edonistico, da inserirsi in una più generale condanna morale del poetare “vacuo” secentesco, cfr. Croce 1957: 195.

¹¹ Sulle categorie peirceane si vedano: Fabbrichesi 1993: 47-48; Peirce 1992: 19-21, 32-36.

L’interpretante del primo processo segnico si fa segno del triangolo semiotico successivo, il cui nuovo interpretante farà serialmente sempre riferimento al *ground* metaforico di partenza, primitività dell’intera serie inferenziale. Impossibile poi non ricordare la triade metaforica di *focus, frame* e “sistema dei luoghi comuni associati” di Black (1962: 40), nonché quella definitoria di epifora (“assimilazione immediata a livello dell’immagine”), diafora (“combinazione di termini distinti”) e metafora delineata da Ricoeur (2001: 329).

L’acutezza, anche nel disegno del Peregrini, ha un andamento triadico, essendo generata da un oggetto, dal suo traslato, e dall’atto interpretante di chi lega i due primi termini:

Dovunque si proponga di formar l’acutezza è necessario aver già i due termini, o vogliamo dire la enunciazione, e quando ella non si avesse, certo è che sarebbe necessario formarla. Dopo resta da cercare il mezzo da legare le cose contenute in essa, per guisa che l’una cada raramente in concio dell’altra. Questo richiede artificio e materia. (Peregrini 1997: 88)

L’atto di congiunzione, dunque, non solo completa un percorso triadico, ma, come suggerisce Meninni nel *Ritratto*, rimanda direttamente tanto alla corporeità del segno (perché anche “la bellezza d’un uomo proviene non solo dalle membra belle, ma ricerca che sieno ben congiunte fra loro”), quanto all’infinita serie semiosica, poiché i concetti, come in un *continuum* di indiscernibili, sono tali che “sempre ve ne sarà uno che somministrerà il congiungimento” tra l’uno e l’altro (Meninni 2002: 256). Non a caso Pasini concentrava un intero trattatello proprio sul problema del “passaggio e dell’innesto delle metafore”, piuttosto che sull’acutezza singola o sulla metafora continuata: la preferenza per una pluridirezionale rete semiosica di metafore si spiega esattamente perché “molte volte riescono più gentili e più vaghe le traslazioni mescolandole insieme o con l’innesto ovvero col passaggio, che rigidamente continuandole” (Pasini 2005: 12, 24). L’impostazione semiosica, insomma, concilia la critica filomarinese di Meninni con quella moderata di Pallavicino e Peregrini, tutti “figli del secolo”¹² (Raimondi 1966: 4): quest’ultimo, infatti, ribadendo che “l’acutezza si regge necessariamente dal legamento”, non manca di far presente che anche “la bellezza corporea, oggetto tanto diletto, [...] si regge principalmente da una rarità di proporzione”, sicché risulterà possibile “operare sui segni e i caratteri come se si trattasse delle cose ‘vere’” (Fabbrichesi 2000: 128):

Il legamento artificioso delle parole con le cose accade ogni volta che la voce o la locuzione sia giudiciosamente trasportata dal suo nativo significato a un alieno. In questo caso *vengono tacitamente ancora legate cose con cose*, perché la cosa nuo-

¹² Interessante la posizione cauta del Peregrini emersa in Carminati 2000a.

vamente significata viene tacitamente a legarsi con quella che nativamente suole significarsi. (Peregrini 1997: 30-32)

Metaforizzare con le parole equivale a sostituire fisicamente le cose, “portarle davanti agli occhi” (Arist. *Rhet.* 1411b) in un indirizzo di ricerca perennemente rinviato – cioè senza un definitivo approdo all’identità tra segni e referenti – ma fondato sulla serialità infinita delle relazioni semiosiche: un *long run* graduale e sovraindividuale, dunque storico e collettivo,¹³ che ben individuava Pallavicino, nell’ottica di un secentesco perfezionamento (Croce 1966: 192), preferendo, nel *Trattato dello stile*, l’interpretazione all’apprensione come chiave di lettura del reale, mediante una progrediente “moltitudine di minute figure, e principalmente di metaforette prese da materia sensibile, le quali ci muovon più viva, e più distinta conoscenza dell’oggetto significato” (Pallavicino 1994: 143).¹⁴

In una tale prospettiva di significati trascorrenti e di fluide certezze, il presente si rivela incompleto, vago, rozzo, e per questo, in ottica perfezionante, il canone dell’imitazione risulta un viatico ottimale per il progresso culturale collettivo, in cui alla semiosi segnica se ne sovrappone una d’infinite ma progredienti riproduzioni poetiche:

Tutte l’arti dal bel principio furono rozze; ma poi con l’imitazione divennero perfette. Anzi, come volle taluno, è l’imitazione naturale dell’uomo, essendo una immagine di Dio. Sieno però le persone che si prendono ad imitare degne d’essere imitate, acciocché in cambio d’imitare il bene, non s’imiti il male. (Meninni 2002: 166-167)

Né appare peregrina l’osservazione del Tesoro: l’imitazione, “antiana Maestra di tutti gli Huomini”, archetipica “Maestra de’ Maestri”, quale “esercizio” che regola la follia semiosica, genera il corto circuito semiosico per cui, “propostoti una Metafora, o altro fiore dell’humano ingegno, [...] ne propaghi altri fiori della medesima spetie, ma non gli medesimi Individui” (CA: 115-116).¹⁵ Se nel sistema poetico tesauriano nulla si crea e nulla viene distrutto (Briosi 1989: 181), l’“ingegnosa imitazione”, ha concluso Lidia Menapace (1954: 51), “essendo ingegnosa trasposizione”, diventa essa stessa “automaticamente metafora”, nucleo e motore di un processo di semiosi. Non sorprenderà se il Manzini, nelle *Meteore*, avverterà sì l’imitazione *tout court* come “uno de’ più infelici et inutili arredi” dell’ingegno, esortando a “ardire, innovare, tentare” (Manzini 2006: 113, 119), ma, nel *Proginnasmo* sul concettismo, la riammetterà *in bono* esat-

¹³ Sono i termini della ricerca semiosica e illimitata dettata da Peirce (1978: 133), che riguarda “la nozione di una comunità, senza limiti definiti, e capace di un aumento definito di conoscenza”; si ricordi Leibniz (1967: 224): “c’è un progresso perpetuo e perfettissimo dell’intero universo, cosicché si raggiunge una sempre maggiore cultura”.

¹⁴ Sui riferimenti a questo passo si veda Croce 1966: 179-181.

¹⁵ Cfr. Zanardi 1980: 333.

tamente perché “metaforuta”, ora corporea (“lo scrittore che concetta” non sarà mai pedante imitatore perché è comunque “un specie di Creatore” che “dà del proprio” fornendo nuovi corpi alle parole), ora perfezionante (il concettare “appunto perché non l’han fatto gli Antichi il dobbiamo far noi. Vuo’ tu che un’arte difficile habbia trovata la sommità nel primo punto de’ suoi natali?”, Manzini, 2006: 156-157, 171-172). Così, prolungata all’infinito, l’imitazione come metafora salva, insieme, serialità semiosica illimitata e indiscernibilità delle singole esperienze imitanti: salvaguarda, in una parola, il progresso della ricerca poetica.

3. Vaghezza e potenzialità degli “arcimondi” metaforici

Metafora e imitazione condividono un canone non aristotelicamente inventivo, ma tesaurianamente creativo, per cui la somiglianza diventa il fine dell’operazione poetica, nella direzione di un “ampliamento della semiosfera e del rinnovo del linguaggio” (Lorusso 2005: 231). La parola imitata impone alla serie semiosica un già noto in grado, per usare le espressioni dei *Fonti* del Peregrini, di dirimere, mediante l’incontro con “l’istesso”, “l’occulto semenzaio” dell’intelletto umano – ora quanto mai prossimo all’ingegno –, popolato da una “infinita varietà” di richiami segnici; e, al tempo, in grado di aprire alla consapevolezza, vaga ma attiva, dell’ancora “immenso regno delle scienze e dell’arti possibili”¹⁶ (Peregrini 1650: 13, 60), in buona parte insondato dall’esperienza umana. La metafora, ha infatti notato Eco (2004: 157), “ci obbliga a interrogarci sull’universo dell’interstitialità e al tempo stesso rende ambiguo e multinterpretabile il contesto”.¹⁷

Questa “quasi divina ricchezza di cui dispone l’ingegno cosciente delle sue possibilità” (Ardissino 1999: 301) è anche, ha notato Claudio Sensi, nello spirito demiurgico della parola lubraniana, che, proiettata in un “altro” mondo, lo designa rafforzando “i ponti tra significante e significato”: “la parola, corposa e turgida, ingloba nel suo rassicurante involucro la realtà del mondo” attualizzando “una serie di possibili” (Sensi 1983: IX, 37). La metafora, come un “guardare attraverso”, “disporre obliquo” (Bisi 2006: 70), crea quasi dal nulla (Donato 1963: 27) nuovo senso, nuovi significanti, nuova prospettiva sul reale, nuovo reale.¹⁸ Se, come vede Eco (2004: 149), “interpretare le metafore consisterebbe nell’immaginare mondi”, la parola si fa garante dell’interpretazione segnica del reale: essa è “maga nel fingere *arcimondi* di delizie senza confini, Elisii di piaceri senza tedi” (Lubrano 1703: 194a).

¹⁶ Su analogie e differenze tra i concetti di “intelletto” e “ingegno”, si veda Fiorani 2005.

¹⁷ Si veda, nel volume di Eco, l’interessante esemplificazione sull’*Artale* alle pp. 160-161.

¹⁸ “La creazione di un nuovo senso è anche necessariamente apertura di una nuova prospettiva nell’interpretazione della realtà” conclude Di Cesare 1988: 164. Cfr. il § 6 sulle “nuove ontologie” metaforiche.

La vaghezza della confusa rete semiosica ha dunque subito un capovolgimento, la si voglia declinare in senso laconico o prettamente concettista, nella direzione, indicata da Carminati (2002a), di avvicinare a una radice comune queste due linee dell'espressione secentista. Se si tratterà della vaghezza sintetica dei laconici, essa verrà tradotta, per esempio dal Malvezzi, in oscurità massimamente iconica, che "dà grandissimo gusto a chiunque affaticandosi, ne trova il vero senso, giudicandolo parto del proprio intelletto" (Malvezzi 1635: VI); del resto, lo stesso Pallavicino ammetteva come virtù essenziale del "puro laconico" un'oscurità legittimata dall'usare "anzi geroglifici, che parole". L'oscurità costitutiva di chi fa entrare, diceva Daniello Bartoli, "tre suoi gran periodi [...] in una linea" (Bartoli 1960: 122) si capovolge in massima potenzialità rappresentativa: la metafora tende così a "un massimo di evidenza, di icasticità individuata" (Raimondi 1991: 13).

Se, invece, si tratterà della vaghezza voluta dalla concettosità funambolica dell'estremismo secentista, essa potrà agevolmente ribaltarsi, propone il Busenello nelle celebri lodi all'*Adone*, in massima potenzialità magico-geroglifica, in grado di rappresentare, fin nei caratteri, un intero mondo non necessariamente empirico:

E se fosse vera l'opinione degli ebrei, che nei caratteri e nelle zifre si racchiudessero le forze magiche, io direi che i caratteri tutti di questo *Adone* fossero gli alfabeti d'Egitto o le figure di Ermete, poiché le cause mirabili operate nell'ingegni da questo libro vagliono a comprobare effetti sopra natura portentosi e inauditi. (*Epist.*: 102)

Come ha rilevato Benassi (2008: 25-27), peraltro, il transito anamorfico dalla vaghezza originaria alla nitidezza prospettica del segno è insito già nella spiegazione tesauriana del motto conico *Omnis in unum* riprodotto all'antiporta del *Cannocchiale aristotelico*: "quelle che fuori dal cilindro sembrano macchie, nella ricomposizione anamorfica trovano forma" allorché "lo specchio conico emenda li caratteri di sformati di un piano foglio riducendoli in se stesso alla dritta, e perfettissima forma" (Tesauro 1654: 2).

L'atto scrittorio, già nell'idillio mariniano *La bruna pastorella*, è "culto stile" dai "magisteri occulti" da "penetrar" negli aspetti caratteristici più densi di significato e più direttamente collegati ai referenti, in cui si manifestano "cancellati e confusi", cioè vaghi ma estremamente potenziali, i concetti, le "cento cose e cento" cui i segni rinviano infinitamente, in un vorticoso "isomorfismo tra segni, idee e cose" (Fabbrichesi 2000: 106). Il vago leibniziano, gruppo di pieghe confuse, è anche qui di una potenziale estrema nitidezza, sicché la conclusione peirceiana per cui "è facile esser certi. Bisogna esser sufficientemente vaghi" (Fabbrichesi 2003: 9) è condivisibile se "un'idea chiara è di per sé confusa, e confusa in quanto chiara" (Deleuze 1997: 276). Quanto più lo stile è "occulto" e confuso, dunque, tanto più i caratteri saranno "veri" e tanto più forte la percezione del loro esser "dotti":

Deh, deh, Lidio, per Dio,
porgilo a me, sol tanto
che di quel chiaro e glorioso ingegno
e di quella felice e nobile mano
i caratteri veri io miri e legga.
Già dal gran vecchio Alcippo
gli elementi imparai della prim'arte;
non ch'io però di penetrar mi vanti
del culto stile i magisteri occulti [...].
Ma come, oh come io scorgo, e 'n quante parti
cancellati e confusi i dotti inchiostri?
V'ha cento cose e cento
pria scritte e poi stornate...
(*Samp.* IX 79-94)

Dietro alla corporea fatica dell'atto scrittorio vi è quel principio di bruniana "umbratilità" sottesa anche per Leibniz in ogni operazione caratteristica cifrata e geroglifica, tanto vaga quanto veritiera, "scrittura veramente filosofica" che costituirebbe "una sorta di alfabeto dei pensieri umani [...] per mezzo di una specie di calcolo" (Leibniz 1968: 234-235):

una lingua le cui note o caratteri servano al medesimo scopo a cui servono i segni aritmetici rispetto ai numeri e i segni algebrici rispetto alle grandezze assunte astrattamente; e nondimeno sembra che Dio, in quanto ha elargito queste due scienze al genere umano, ci abbia voluto avvertire che nel nostro intelletto si cela un mistero assai più profondo, di cui esse sono soltanto le ombre (Leibniz 1968: 208-209).

Non sorprenderà se, in chiave eminentemente secentista, anche tra i fondamenti della caratteristica universale leibniziana vi sarà, oltre all'"arte dello scoprire", anche l'"arte delle acutezze", il "metodo e il modo di disporre" (Leibniz 1968: 192) i significanti in maniera acuta, né desterà meraviglia se la caratteristica consisterà nel "transito da un'espressione all'altra", per cui, "posta un'espressione, se ne può porre un'altra" (Leibniz 1903: 326), sicché "tutto il nostro ragionare non è altro che connessione e sostituzione di caratteri" (Leibniz 1890: 31): giochi di sostituzione cui sarà avvezzo Tesauro, per esempio nel comporre un'autentica sciarada burlesca in grado di ribaltare il significato, per "aggiunta" di significanti, dell'epitaffio di un Didio Orcello (*CA*: 377):

HIC parasIT. EST
sordID. pORCELL.
igNOB. inFAM. damnNAT.
QUI, inCIVIL. BELLua,
CLAUDI IN CARC. ET CASTRari MER.
male OBIT,
ANimal faET. LUT.

Il solo gioco di spostamento dei significanti basta, per Tesauro, a generare un corto circuito concettuale nei significati, “in maniera che, dalla sola Mutation del sito delle lettere, senz’alcuno accrescimento, o diminuzione, o scambiamiento di una lettera in un’altra, nasca il Concetto pellegrino” (CA: 378), vuoi con fine amoroso, vuoi encomiastico.

Vaghezza, lo si è detto, è garanzia di molteplicità rappresentativa potenziale: già il Tasso, chiudendo il dialogo *Il Conte, ovvero de l’imprese*, invitava a “essere tanto misterioso ne le figure quanto arguto ne’ motti”, sapendo insieme “ordinare e confonder le cose: però ne la confusione ancora è il suo diletto e la sua meraviglia”, assurgendo a voce profetica, iconicamente oracolare (Tasso 1998: 1213, 1154). E, forse non casualmente, Galileo definiva, benché *in malo*, proprio il poema tassiano come

una di quelle pitture, le quali, perché riguardate in scorcio da un luogo determinato mostrino una figura umana, sono con tal regola di prospettiva delineate, che, vedute in faccia e come naturalmente e comunemente si guardano le altre pitture, altro non rappresentano che una confusa e inordinata mescolanza di linee e colori (Galilei 1970: 603-604).

Insomma, come un’opera che *necessita* di una interpretazione prospettica, in quanto, nota Baffetti (2001: 55), “all’allontanamento dall’oggetto corrisponde una maggiore indefinitezza, ma anche una maggiore densità sentimentale”, esattamente come accade all’estrema generalità della rete semiotica secentista, molteplicemente reticolata. L’approccio prospettico precede qualsiasi inferenza segnica: *lingua praecurrente mentem*, dunque, verso una caratteristica secentista, conica e prospettica, dell’*omnis in unum*, del potere inusitato dei significanti, demiurgici rispetto ai significati stessi:

Vi sembrerò descrivere una Grammatica meravigliosa [...]. Infatti gli uomini saranno finalmente davvero operosi quando apparirà non più difficile il ragionare del parlare; quando sarà un gioco servirsi della retta ragione, una consuetudine e quasi una norma procedere con ordine; quando nel parlare, per la forza stessa delle frasi, *la lingua precorrendo la mente, i non esperti pronunceranno proposizioni mirabili, meravigliandosi essi stessi della propria scienza* [...]. Costruiamo dunque, dopo gli strumenti inventati per la vista e per l’udito, *un nuovo telescopio per la mente stessa*, che ci avvicinerà non soltanto alle stelle, bensì anche alle intelligenze, e non rappresenterà soltanto le superfici dei corpi, ma scoprirà anche le forme interiori delle cose (Leibniz 1968: 453-454).

4. Il nome tra corpo e anima della metafora

La scrittura, precorrendo iconicamente l’elaborazione intellettuale, dà corpo all’interiorità di un io poetante che si esprime: i caratteri della *Bella donna che scrive* del Fontanella sono così giocati, da un lato, sul polo in-

teriore delle “faville del cor”, dall’altro sul piano, fisicamente tipografico, delle lettere “distinte e sparte”. Come ha letto Susanna N. Peters (1972: 321), la metafora si carica così di una “concrete definition”:

Oh che belli caratteri stampava
la mia donna gentil mentre scrivea!
Tante faville nel mio cor destava
quante la bianca man linee traeva [...].
Stupiva io nel guardar l’industria e l’arte
che sì leggiadra cancelliera unio
ne le lettere sue distinte e sparte.

Finì la bella, e l’pargoletto dio
vi seminò su le vergate carte
la cenere ch’uscìa dal foco mio.¹⁹
(Ferrero 1954: 851)

Anche il nome proprio non potrà sottrarsi a questo sistema semiotico: come l’impresa o il geroglifico, il nome di persona rinverrà direttamente a un significato ben preciso, utile a identificare il soggetto nominato come referente determinato. Come per i mariniani Marzio e Guerrino (*Ad. XX* 218), significante e referente si richiamano nei nomi propri tutt’altro che arbitrariamente: la stessa maga di Adone, del resto, “Falsirena s’appella ed è ben tale” (*Ad. XII* 128, 1). Le parole, nota Carlo Sini (2004: 48), tendono ancora a farsi “cose” e a essere “viste”, interpretate come tali. Il linguaggio metaforico impone un canone del *come se*, al punto che non sembra più darsi “uno stato non metaforico del linguaggio”, iconicamente attuale, come rilevava Ricoeur pensando al principio del *vedere come*: “l’esperienza-atto del ‘vedere come’ assicura l’implicazione dell’immaginario nella significazione metaforica” (Ricoeur 2001: 332, 282).

I nomi propri, quindi, non sono mere parole, estranee al referente: non è affatto peregrino, pertanto, ritenerli “soprannomi”, espressioni in cui “esiste una spiegazione del sorgere del nome proprio e del suo latente significato”, e che consentono “di vedere la storia del nome” nell’“iconicità storica che è stata trasportata” dentro essi (Maddalena 2006). In tal senso si spiegano i “Soprannomi arguti”, come *Naso* per Ovidio o *Galba* per Servio Sulpicio, e i “Soprannomi antonomastici”, cioè dipendenti dalla categoria dell’“Attione”, come *Eversor Carthaginis* per Scipione, classificati dal Tesauro, ma anche i nomi etimologici, con il “ritrovo di alcun’altra novella & pellegrina Etimologia, confine di vocabulo”, e storpiati, in modo che “talhor si corregge l’antiqua etimologia, con alcuna novella riflessione”: “senza Metafora si noman Nomi rappresentativi di una Persona, col metterti avanti alcuna sua differenza individuale” (CA: 343-346, 382-383, 398). *Interpretatio nominis* e passaggio da nome proprio a comune sono

¹⁹ Cfr. Salomoni 1996: 264, dove Amore, come La bella stampatrice, “fatto con essa anch’egli è stampatore”.

due facce della stessa medaglia, per cui può valere l'esempio del Frugoni, "metempsicosi" corporea della parola (Bozzola 2001: CIX-CX):

si tramutò Giove in aquila per rapir Ganimede, onde si propagò tanto questa metempsicosi, che si vedono a torme, per l'aria della fama infame, volar Giovi grifalchi ed involar Ganimedotti osceni, dei quali così abbonda il levante ormai divenuto ponente (Frugoni 2001: 44).

"Il nome di ogni cosa – scrive Leibniz (1968: 452) – sarà la chiave di tutto ciò che di essa deve esser detto, pensato e accaduto con ragione": il nome è il corpo del significato e la parola che lo esprime assume il massimo di fisicità e di malleabilità, sicché noi "non usiamo segni "in luogo" di cose e pensieri, ma con i segni "facciamo" cose e produciamo pensieri": "experimenting on them – sui segni, lo si è visto, scriverà Peirce – experimenting the thing" (CP 4.86). Dare nome è dare corpo: il nome non è un'etichetta arbitraria attribuita a un referente, ma finisce per essere cosa e corpo esso stesso, tanto che, come ha commentato Rossella Fabbrichesi (2000: 133), "il significato vive nel corpo che gli è assegnato dalla traccia scritta". Prima il corpo del nome, poi il corpo del referente: la Critica del Frugoni prima assegnerà ai cattivi storiografi nomi animaleschi, e in un secondo momento li trasformerà di conseguenza, nel senso di una parola, ha visto Conrieri (1974: 178), sempre "conforme alla verità morale": "La Critica li chiamò farfalloni, gazzettieri, pappagalli, somari, seppie, istrici, caproni, onagri e alci dell'istoria. In tali sembianze a convalidar quanto disse trasfigurolli" (Frugoni 2001: 631, 668-669), in linea con quello che Marie-France Tristan (2002: 436) ha definito "le 'corps' du langage", attivo e perlocutorio. Inoltre il nome, come il geroglifico, assurge a una forte potenzialità profetica, a una vitalità monadica pienamente gravida dell'avvenire, specie se poetico: impossibile non ricordare il distico bassiano *Fletus flumen rite Marino redde: Maroni l proximus hic Musa, nomine quo propius* (Basso 1999: 116), con un accostamento del Marino a Virgilio che se, come nota Francesco Spera, "forse non sarebbe stato gradito, dal momento che il cavaliere si sentiva più vicino a Ovidio" (Spera 1999: XX), funzionava perfettamente sul piano dei significanti sostituiti: alla filiazione storica del poeta dell'*Adone* a Ovidio, insomma, viene ampiamente preferita la filiazione puramente onomastica e segnica al poeta mantovano. All'anima del segno si preferisce la referenzialità del suo corpo, mirabilmente fusi, comunque, come voleva Tesauro, nella metafora:

il Segno Significante, sarà il Corpo della Parola, cioè la Materia; il Concetto Significato sarà l'Anima, cioè la Forma. Similmente la Parola Metaforica è un Composito di Corpo & di Anima: cioè di Voce propriamente significante, & di Concetto impropriamente significato. (CA: 641)²⁰

²⁰ Cfr. Vasoli 1955: 245-248.

Come ha segnalato Frare, è proprio grazie a questa "corporeità" iconica e impresistica del segno che Tesauro "riesce nell'arduo compito di comporre la frattura tra *logos* e linguaggio, tra pensiero e parola" (Frare 2000b: 70), istituzionalizzando l'impresa come fondamento del canone di una lingua *praecurrens mentem*. Né sarebbe da escludere una riproposizione dell'avveniristica tesi di Glynn Faithfull (1958: 201-202), che, distinguendo una forma interna e una esterna del segno, quasi anima e corpo, significato e significante, pensava allo scrittore secentista come a un demiurgo che "volesse staccare il corpo delle parole dall'anima sua per riattaccarlo a un'altra anima che non gli appartiene", ma cui può ben essere apposto per un analogico spirito psicologico e metafisico.²¹ Il nome si fonda su un principio di corporeità per cui il *Plinio* della *Galeria* non solo ha imposto i nomi all'universo osservato, ma ne ha soprattutto esposto "le nature vere", o meglio, per usare una categoria semiosica del Guardiani (1988: 654), le "immagini verbali":

Osservai non sol pesci, augelli, e fere,
ma penetrarai ne' penetrarai ascosi
de le più cupe viscere e miniere.
E se non, com'Adamo, i nomi imposi
agli animai, le lor nature vere,
ch'erano al mondo occulte, almeno esposi.
(*Gal.*: 151)

Del resto, anche alla base del disegno linguistico universale di Campanella, ha notato Lina Bolzoni (1998: 56-59), vi è una "favella come "imitazione delle cose che ella significa", fatta di parole tali "che ci paia toccarle mentre la leggiamo" (Campanella 1954: 419, 353).

Tuttavia, la plurivocità segnica non si gioca solo sul fronte, ora letto, dei significanti, bensì anche dalla parte dei significati, dei referenti, che, in virtù del vortice semiosico, possono subire una predicazione multipla; il Lubrano potrà così esercitarsi sul triplice senso dell'espressione "canne", con un passaggio del tutto piano e continuo dall'uno all'altro: la località della rotta romana, le "trombe" della guerra, gli strumenti del martirio, nel sonetto *Il padre Marcello Mastrilli vien tormentato a stecchi di cannucchie nell'unghe*. L'atto del "discifrar" uno "scritto in breve carta sacro incanto", di esplicitare un "dir ricco di sensi" si da ergere "l'Energie del Verbo al sommo" (Lubrano 1982: 90, 94), è l'avvio interpretativo con cui egli si era esercitato in una sorta di abbozzo di caratteristica universale nella predica *La parlusia continua de' confidenti nel mondo*. Qui il libro aureo dei segni del potere e della ricchezza è quanto mai vago, quasi caratteristica *in malo* svelabile, nel suo vero volto maligno, solo mediante un'interpretazione di verità eticamente connotata; ai *segni del potere*, insomma, la caratteristica sostituisce un ritrovato *potere dei segni*:

²¹ Così anche, sulla "condizione psicologica dell'operare metaforico e la fluidità dei processi mentali", si veda Zanardi 1985: 53.

Aprite: o che belle parole scritte in oro! Piano, ché son voci equivoche. Le preffature degli uffici pubblici significano usure di mal'uffici; le mitre, le corone, ricche doglie di capo; sono sinonimi onoranza e confiscazioni di stato, provviste di stipendi e gabelle di curiali, usufrutti di annona e pensioni di malanni, superlativi di titoli ed epitafi di tombe (Lubrano 1703: 178a).

5. L'uomo: un segno tra calligrammi, labirinti e indici

Similmente ai grafi esistenziali di Peirce,²² anche per la caratteristica "all necessary reasoning without exceptions is diagrammatic" (CP 5.162). Proprio nel secolo del secentismo si assiste a una iconica rifioritura: quella della "parola dipinta" e dei carmi figurati, modelli, osservava Pozzi, di virtuosa "simbiosi" tra "messaggio linguistico" e "formazione iconica", ciò che conferisce un corpo all'espressione linguistica, "divenendo masse e posizioni scritte". Grafo della comunicazione linguistica, il carme figurato, in tutte le sue forme, dal *technopaegnion* al calligramma, consente all'io scrivente e all'interpretante di "maneggiare" il testo come se fosse l'oggetto referenziale, assumendone la forma, la consistenza, la *silhouette*, insomma, prendendone il corpo. "L'aspetto iconico permette alla scrittura non solo di produrre significati e espressioni in proprio fuori d'ogni rappresentanza della lingua, ma di entrare in conflitto con essa": la poesia figurata è una cassa di risonanza semiosica, in grado di estendere il reticolato segnico con un rinvio aggiunto tra testo e immagine.

I versi resi in calligramma o *technopaegnion* nella *Passione di Cristo* di Guido Casoni, dettati più dal "ritmo dei sospiri" che dal metro (Pozzi 2002: 25, 32, 42, 212, con illustrazioni), fanno insomma da grafi disposti a rendere iconicamente i confini fisici del referente, cioè gli strumenti della passione, i chiodi, la lancia, la scala. Operare con le parole sarà come operare con quegli stessi strumenti. Del resto il Caramuel, noto sapiente in materia di giochi di tal genere,²³ definì la stessa metrica come "una delle molte manifestazioni della mutabilità universale", dacché addirittura *tota mundi machina proteo est plena* (Caramuel 1663: §500). Il labirinto è invece il gioco figurato più noto dello *Schedarium liberale* del piacentino Pier Francesco Passerini, segnalato già da Pozzi (2002: 268-269) e Malato (1997: 766-767); si tratta di un labirinto (Passerini 1659: §216) che non presenta un percorso di lettere, ma, come avrebbe voluto la caratteristica leibniziana, di cifre, decodificabili circolarmente con la medesima parola

²² Sui quali rimando a Fabbrichesi 2000: 107; Fabbrichesi 1986; Fabbrichesi 1993: 84-85; Fabbrichesi 1983.

²³ Facoltà che gli sarà pienamente riconosciuta anche dal Frugoni (2001: 487), in lunghi paragrafi di lodi al cospetto del *Tribunal della Critica*: "Prostrato il Caramuello a venerar l'oracolo ascosto di Sua Maestade apollinea, sommormorò alcuni metrici affetti, che non furono intesi, poiché talvolta non si lasciava intendere", e, in nota, "il Caramuello talvolta oscuro perché sorpassa l'intelligenza ordinaria".

labyrintho. Il commento di questo labirinto, apportato dal Passerini stesso, è un'evidente delucidazione di questo semiosico avvatarsi su se stesso, ambiguo e polivalente (Conte 1972: 31-32): siamo di fronte a una grande metafora del reale, *labyrintho nostro errorum plenissimo* (Passerini 1659: §220), graficamente esprimibile, con chiara analogia, attraverso il vorticoso labirinto segnico immaginato e disegnato da Peirce (fig. 3).

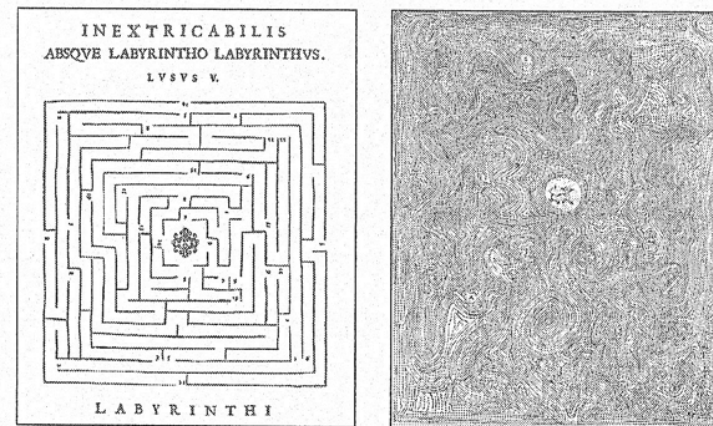


Fig. 3: il labirinto del Passerini e quello di Peirce.

Anche il Tesauro, passando in rassegna i principali giochi di corte, ricorda il "Laberinto dell'Ariosto", in cui

ogni Giocatore è un Simbolo eroico; ogni gitto di dado un accidente di fortuna; ogni accidente, una grave o ridicola allegoria col Verso per Motto; & ogni Motto somministra al vivace ingegno de' Giocatori faceto argomento di spiritose arguttezze. Onde, il Tavoliere è un Poema, e tutto il gioco, uno studio (CA: 55).

Il modello metaforico espresso in chiave ludica è di carattere "combinatorio", come vede Zanardi (1985: 34-41), sulla scia dell'indice categorico tesauro (CA: 107), già interpretato da Eco (1997: 169-170) come struttura in grado di richiamare reciprocamente metaforismo *ad infinitum* e semiosi illimitata. *Monstrum* di predicabilità metaforica, l'indice tesauro, per cui "i simboli a una idea precisa ma stanno *al posto di essa*", consente, sempre per Eco (2007: 52, 48, 59), di "seguire i percorsi infiniti di un labirinto" come di una rete segnica molteplici percorsi percorribili, fermi restando due capisaldi: la ribaltabilità del vago fallibilismo peirceano del percorso in una sana "pluri-interpretabilità" della rete segnica (Eco 2004: 337); il fondamento della pur estrema creatività dell'operazione metaforica su una "griglia culturale che la sostiene" e che è "la Lingua come Cultura, l'Enciclopedia" (Eco 2005: 288). L'uomo, come il giocatore al labirinto dell'Ariosto, è interprete ma anche segno della realtà che lo cir-

conda; il mondo e il sé, attraverso l'espressione segnica, si combinano in perfetta armonia nell'uomo che li proietta vicendevolmente: la parola o segno che l'uomo usa è l'uomo stesso. Infatti, come il fatto che ogni pensiero è un segno, preso in congiunzione con il fatto che la vita è una successione di pensieri, prova che l'uomo è un segno [...]. Vale a dire che l'uomo e il segno sono identici, nello stesso senso in cui sono identiche le parole *homo* e *man*. Il mio linguaggio è così la somma totale di me stesso, perché l'uomo è pensiero (Peirce 1978: 135).

L'uomo è segno, "*animal symbolicum* – notava Briosi (1989: 176, 179) – prima e più che un animale razionale", soprattutto in quanto latore di un *logos*, di un linguaggio che è il Dio che abita un mondo esattamente strutturato come il segno linguistico: un *logos* che Ricoeur (2001: 416) non esiterebbe a individuare nell'espressione poetica, la sola capace di manifestare "l'appartenenza che comprende l'uomo nel discorso e il discorso nell'essere" e di assecondare, in definitiva, il celebre dettato gadameriano (Gadamer 2001a: 541-542) di coincidenza tra essere e linguaggio.

6. Il bello e il vero: la "nuova ontologia" della "metafora viva"

L'apice secentesco di questo progressivo avvicinamento alla corporeità della parola non può che esser ricercato nell'operazione poetica di Ludovico Leporeo, che produce una caratteristica messa in pratica: la parola che "non può e non vuole mai prescindere dal proprio referente" (ciò che fonda il "realismo leporesco") è "uno strumento per appropriarsi del reale in tutti i suoi aspetti" (Boggione 1993: XXVI-XXVII), senza rinunciare a tecnicismi, neologismi, antonomasie e "soprannomi". Oggetto corporeo essa stessa, la parola viene direttamente investita dei caratteri strutturali più tipici e artigianali dell'atto di scrittura:

Vo a caccia e in traccia di parole, e pescole
dal rio del cupo oblio, le purgo, e inciscole,
poi con ingegni degni conferiscole,
che a vederle son perle e non baltrescole.
Da ferrugine e ruggine rinfrescole
e da la muffa e ruffa antica spriscole;
poi con indici ai sindici asteriscole,
e senza stento a mille, a cento accrescole.
(Leporeo 1993: 26)

"Un uso creativo e inedito del linguaggio – osserva Eco (2007: 72) – obbliga a inventare una nuova ontologia". La dimensione attiva di questa parola demiurgica e spettacolarizzata (Giannantonio 2006: 98) è naturalmente connaturata alla sostanza del dialogo e del colloquio, che del linguaggio metaforico è, diceva Gadamer, "la forza generativa e creativa di

fluidificare senza posa un tale tutto". I testi letterari, "come scritti nell'anima, in cammino verso la scrittura", sono regolati da un'iconica "realtà spirituale del linguaggio", di un "pneuma, spirito che unisce l'io al Tu" in uno "scambio continuo" e semiosico di cui l'uomo è centro interpretante, tra la finitezza dell'io e l'infinità *in the long run* della rete inferenziale:

Nel linguaggio, nella linguisticità della nostra esperienza del mondo, sta la mediazione di finito e infinito, che ci è conforme in quanto siamo esseri finiti [...]. Il suo proprio proseguimento non è mai limitato, e non è un avvicinamento progressivo a un senso inteso, ma in ciascuno dei suoi passi è costante rappresentazione di questo senso [...]. Il linguaggio così è il vero mezzo dell'esistere umano, quando lo si vede solo nell'ambito che esso soltanto occupa, l'ambito cioè dell'umano essere insieme, l'ambito della comprensione, di un accordo che cresce continuamente, e che, nel vivere umano, è indispensabile quanto l'aria che respiriamo. (Gadamer 2001b: 174, 312, 120, 75, 123)

La parola, venendo iconicamente a coincidere, come il teatro, l'arte e il dialogo, con la natura stessa,²⁴ finisce per essere identificabile con un segno che, quasi paradossalmente, come un dito puntato, "non rappresenta nulla, ma soltanto mostra" (Moncagatta 1985: 20), agendo "in un rinvio infinito" (Bisi 2006: 68). Assegnato "alla retorica il ruolo di modello interpretativo di tutto il reale" (Frare 2000: 69), ci si dirige verso la creazione di un esistente extrafenomenico altamente conoscitivo (Doglio 2000: 12). Se "l'impresa non riguarda solamente il futuro ma tutti i tempi, come la profezia" (Tasso 1998: 1135), ciò, letto all'insegna di un'analogia forte tra impresa e geroglifico ("le lettere ieroglifiche e l'impresa si contengono sotto un genere commune", Tasso, 1998: 1123; Rigoni 1972) e tra impresa e versificazione ("veramente l'impresa è l'arte o specie d'una muta poesia"; "a me pare che il facitore de l'impresa sia poeta", Tasso, 1998: 1135, 1141), porta a una nozione semiosica dell'espressione poetica, ora in grado di decifrare l'esistente creando nuove realtà.

La densità metaforica, già per Ricoeur, "rappresenta le cose in atto", fa esplodere in concreto tutte le potenzialità della parola, cela dietro al dettato oscuro le cose "come altrettante azioni", sicché il poeta si rivela colui che "coglie la potenza come atto e l'atto come potenza", il vago come certo e il certo come vago. "Il dinamismo del significato – conclude Ricoeur – introduce nella visione dinamica della realtà che è l'ontologia implicita dell'enunciazione metaforica", in grado di rispondere all'equivocità dell'essere con la polisemia del linguaggio, per cui, con secentistica antifrasi, "essere-come significa essere e non essere", in un perenne transito di forme e parole reversibili tra loro, tutt'altro che convenzionali, bensì capaci di conferire vita attiva al dettato metaforico. Solo alle "metafore vive", infatti, spetta di essere portatrici di un corporeo "momento iconico", tale da *con-fondere* e *sim-bolizzare*, mediante interazioni seriali continue, il refe-

²⁴ Per il Tesoro "non c'è altra realtà all'infuori di quella della parola" (Costanzo 1961: 76).

rente e il suo traslato: è questa, insomma, la "verità metaforica", l'intrinseca "intenzione realistica" che è propria del potere di ridescrizione del linguaggio poetico" (Ricoeur 2001: 408-409, 393, 341, 406, 252, 248, 109, 325).²⁵ Una ridescrizione non caotica, però, ma ordinata nei limiti iconici del "corpo, del contorno, della figura del senso", per cui "la metafora viva ha un'affinità con la realtà viva", ed è appunto in grado di "liberare una potenza ontologica" (Ricoeur 2002: 57, 61).

Se il reale è "un mondo visto da una certa prospettiva – chiarisce Max Black (1983: 40) – certe metafore possono creare questa prospettiva", generando realtà. L'inclinazione prospettica (come richiedeva Galilei alla *Liberata*), cioè il punto di vista del soggetto interpretante, è necessaria tanto alla completezza del segno, cui dà corpo, quanto al discernimento della infinita rete dei rimandi semiosi. La prospettiva interpretante, come l'identità segnica dell'uomo stesso, fornisce al panorama segnico una triplice direzione: verso l'*estetica*, necessaria alla percezione gradevole di un raffinato, per quanto estremistico, dettato poetico; verso la *commensurabilità*, necessaria alla percezione umana dell'altrimenti illimitata catena segnica; verso l'*etica* e la *verità* intellettuale, necessarie a una percezione poetica carica di dottrina morale e impegno profetico. Scrivendo al Caramuel, Pietro Casaburi riunirà queste tre direzioni come esiti della costruzione metaforica agevolmente rinviabili a una tradizione di pensiero che, su una base triadica che approderà a Peirce, affonda le radici fin nel *Filebo* platonico (*Fil.* 65a), il quale perveniva al Bene innestandovi *bellezza, proporzione e verità*.²⁶

Quelle [metafore] sono più vaghe che si deducono dalle parti del corpo all'animo [...], quelle che dan vita e sentimento alle cose insensibili, e altre di somiglianti bellezze. Quindi diletta la metafora, insegna Aristotile, perché con la *proporzione*, tirata ad una sola parola, rappresenta all'*intelletto* più cose in un solo argomento (Casaburi 1954: 153).

In una simile considerazione del dire poetico risiede quella "consapevolezza della possibilità di interpretazioni infinite, della semiosi infinita" con cui Carlo Sini (1981: 66, 140) ha collegato, sulla scorta del pensiero

²⁵ Rimando, in merito, anche a Cortese 2004.

²⁶ È comunque noto quanto il canone della "verità" sia fluttuante e variamente condiviso, in contesto secentista, presupposta la tendenziale analogia tra "intelletto" e "ingegno" e l'aggrabilità entimematica del canone del vero poetico mediante il tesauriano "saper ben mentire": si vedano, sul tema: Zanardi 1985: 63-66; Carminati 2000b: 361; su eloquenza e veridicità storica: Doglio 1990: 5; Scarpati 1990; su eloquenza e innocenza: Bisi 2008. Sulla relazione, nel Tesauro, tra bellezza e proporzione, si veda Benassi 2006: 18-19; la fluttuazione metaforica e pluriprospectica del gusto poematologico mariniano è ampiamente discussa in Pieri 1976: 34 ("incertezza"), 72-73 ("punto di mira cangiante" e "labirinto"), 123 (poesia di "mille misture" e "tentacolare"). Sulla nota definizione pallaviciniana del bello come "una specie particolare di Bene, il quale per l'eccellenza dell'esser suo cagiona o nell'occhio o nell'intelletto cognizione dilettevole di se stesso" rimando a Costanzo 1970: 50.

bruniano, semiotica e cosmologia, parola e mondo: la verità è, nello *Spaccio*, sempre "avanti le cose", "nel circolo dell'infinita interpretazione". Il progresso perfezionante di sperimentazione, normalizzazione e infine canonizzazione dello stile "metaforuto" approda, nelle proporzioni della semiosi, a un buon abito d'azione (Carminati 2002b: LIX, LXII), a una regola del gioco, "fissazione o codificazione culturale di un atto originario nato come ricerca libera" (Zanardi 1985: 69). La parola, anche declinata nel nome, ha la sua storia, la sua tenue e vaga figura; essa si regge nella comunanza e nell'ordine seriale rispetto ad altre parole, altri nomi: la poesia e la poetica secentesca forniscono così un compiuto ritratto dell'uomo, protagonista, proprio per la sua necessaria finitezza, dell'espressione e dell'interpretazione segnica del mondo.

Riferimenti bibliografici

- AGAMBEN, G.
2006 *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino: Einaudi (1ª ed. 1971)
- ARDESSINO, E.
1999 "Conoscenza e diletto nelle *Acutezze* di Matteo Peregrini", in *Figures à l'italienne. Métaphores, équivoques et pointes dans la littérature maniériste et baroque*, par D. Boillet et A. Godard, Paris: Université Paris III Sorbonne Nouvelle: 291-306.
- BAFFETTI, G.
2001 "Fra distanza e passione. Una poetica dell'occhio "patetico", in *Lettere italiane*, n. 53, 1: 49-62.
- BARTOLI, D.
1969 *L'uomo di lettere difeso ed emendato*, in D. BARTOLI, P. SEGNERI, *Prose scelte*, a cura di M. Scotti, Torino: Utet (Roma: Corbellotti, 1645).
- BASILE, B.
2005 "Emanuele Tesauro e l'impresa di Augusto", in *Filologia e critica*, n. 30, 1: 146-152.
- BASSO, A.
1999 *Poesie*, a cura di S. Consoli, Torino: Res (Napoli: Gaffaro, 1645).
- BENASSI, A.
2006 "Lo scherzevole inganno. Figure ingegnose e argutezza nel *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro", in *Studi secenteschi*, n. 47: 9-55.
2008 "Il libro e il ritratto di Emanuele Tesauro. Un modello impresistico", in *Studi secenteschi*, n. 49: 21-42.
- BISI, M.
2006 "Visione e invenzione. La conoscenza attraverso la metafora nel *Cannocchiale aristotelico*", in *Studi secenteschi*, n. 47: 57-87.
2008 "Eloquenza e innocenza ogni colpa discolpa. Lo scacco del *parlar bene* nelle tragedie di Emanuele Tesauro", in *Italianistica*, n. 37, 1: 75-92.
- BLACK, M.
1962 *Models and Metaphors*, Ithaca: Cornell University Press.
1980 *Modelli, archetipi e metafore*, Parma: Pratiche.
- BOGGIONE, V.
1993 *Introduzione a Leporeo* 1993: VII-XLIX.
- BOLZONI, L.
1998 "Al novo secolo lingua nova instrumento rinasca: la ricerca campanelliana di una nuova lingua e di una nuova metrica", in *Tommaso Campanella e l'attesa del secolo aureo*, Firenze: Olschki: 39-60.

- BOZZOLA, S.
2001 "Teoria e morfologia del concetto", in Frugoni 2001: LXXV-CXV.
- BRIOSI, S.
1989 "Il mondo come segno e come gioco. Su Emanuele Tesauro", in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena*, n. 10: 171-185.
- BRISCA MENAPACE, L.
1954 "L'arguta et ingegnosa elocuzione. Appunti per una lettura del *Cannocchiale aristotelico*", in *Aevum*, n. 28, 1: 45-60.
- BRUNO, G.
1986 *De magia. De vinculis in genere*, a cura di A. Biondi, Pordenone: Biblioteca dell'immagine.
- BUCK, A.
1973 "Emanuele Tesauro e la teoria del barocco nella letteratura", in *Ausonia*, n. 28, 3-4: 9-25.
- CAMPANELLA, T.
1954 "Poetica", in *Scritti letterari*, a cura di L. Firpo, Milano: Mondadori.
- CARAMUEL, J.
1663 *Primus calamus ob oculos ponens metametricam etc.*, Roma, Falconio.
- CARMINATI, C.
2000a "Una lettera di Matteo Pellegrini a Virgilio Malvezzi", in *Studi secenteschi*, n. 41: 455-462.
2000b "Il carteggio tra Virginio Malvezzi e Sforza Pallavicino", in *Studi secenteschi*, n. 41: 357-429.
2002a "Alcune considerazioni sulla scrittura laconica nel Seicento", in *Aprosiana*, n. 10: 91-112.
2002b *Introduzione* a Meninni 2002: XI-LXIII.
2004 "Ancora sulla polemica intorno alla prosa barocca", in *Studi secenteschi*, n. 45: 437-446.
- CASABURI, P.
1954 *A monsignor Caramuele*, in *Opere scelte di G.B. Marino e dei marinisti*, II, a cura di G. Getto, Torino: Utet: 152-163.
- COLOMBO, C.
1967 *Cultura e tradizione nell'Adone di G.B. Marino*, Padova: Antenore.
- CONRIERI, D.
1978 "Poetica e critica di F.F. Frugoni", in *Giornale storico della letteratura italiana*, n. 151, 474: 161-192.
- CONTE, G.
1972 *La metafora barocca*, Milano: Mursia.
- CORTESE, S.
2004 "Il contenuto della metafora. Immagine, esperienza e verità", in *Leitmotiv*, n. 4: 51-60.
- COSTANZO, M.
1961 "Il Tesauro o dell'ingannevole meraviglia", in *Dallo Scaligero al Quadrio*, Milano: All'insegna del pesce d'oro: 69-103.
1970 "Note sulla poetica del Pallavicino", in *Critica e poetica del primo Seicento*, II, Roma: Bulzoni: 129-167.
- CROCE, B.
1949 "Libri sui misteri dei numeri", in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari: Laterza: 119-128 (1ª ed. 1931).
1957 *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero, poesia e letteratura, vita morale*, Bari: Laterza (1ª ed. 1929).
- CROCE, F.
1966 *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze: Sansoni.
- DE GIOVANNI, B.
1986 "L'infinito di Bruno", in *Il Centauro*, n. 16: 3-21.
- DELEUZE, G.
1975 *Logica del senso*, Milano: Feltrinelli.

- 1997 *Differenza e ripetizione*, Milano: Cortina (1ª ed. Paris: Puf, 1968).
- 2004 *La piega. Leibniz e il barocco*, Torino: Einaudi (1ª ed. Paris: Minuit, 1988).
- DI CESARE, D.
1988 "La filosofia dell'ingegno e dell'acutezza di Matteo Pellegrini e il suo legame con la retorica di Giambattista Vico", in *Prospettive di storia della linguistica. Lingua, linguaggio, comunicazione sociale*, a cura di L. Formigari e F. Lo Piparo, Roma: Bulzoni: 157-173.
- DOGLIO, M.L.
1975 *Introduzione* a E. TESAURO, *Idea delle perfette imprese*, Firenze: Olschki: 5-27.
1990 "Dalla metafora alla storia. Apologie e postille inedite di Emanuele Tesauro", in *Studi secenteschi*, n. 31: 2-28.
2000 "Emanuele Tesauro e la parola che crea: metafora e potere della scrittura", in *CA*: 7-16.
- DONATO, E.
1963 "Tesauro's Poetics: Through the Looking Glass", in *Modern Language Notes*, n. 78, 1: 15-30.
- ECO, U.
1997 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino: Einaudi (1ª ed. 1984).
2004 *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani (1ª ed. 1990).
2005 "Metafora e semiotica interpretativa", in *Metafora e conoscenza*, a cura di A.M. Lorusso, Milano: Bompiani: 257-290.
2007 *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano: Bompiani.
2008 *La ricerca della lingua perfetta*, Roma-Bari: Laterza (1ª ed. 1993).
- FABBRICHESI, R.
1983 "I grafi esistenziali di C.S. Peirce", in *Acme*, n. 36, 2-3: 41-83.
1986 *Sulle tracce del segno: semiotica, faneroscopia e cosmologia nel pensiero di Charles S. Peirce*, Firenze: La Nuova Italia.
1993 *Introduzione a Peirce*, Roma-Bari: Laterza.
2000 *I corpi del significato*, Milano: Jaca Book.
2003 "Del certo e del vago: l'analisi del senso comune in Peirce e in Wittgenstein", in *Semiotica ed ermeneutica*, a cura di C. Sini, Milano: Cisalpino: 9-44.
2006 *La freccia di Apollo*, Pisa: Ets.
- FABBRICHESI, R.; LEONI, F.
2005 *Continuità e variazione*, Milano: Mimesis.
- FAITHFULL, R.G.
1958 "La psicologia del linguaggio nelle teorie critiche del Seicento", in *La critica stilistica e il barocco letterario*, Firenze: Le Monnier: 200-203.
- FERRERO, G.G.
1954 *Marino e i marinisti*, a cura di G.G. Ferrero, Milano-Napoli: Ricciardi.
- FIORANI, M.
2005 "Aristotelismo e innovazione barocca nel concetto di ingegno del *Cannocchiale aristotelico* di Tesauro", in *Studi secenteschi*, n. 46: 91-129.
- FRARE, P.
2000a *Per istraforo di prospettiva. Il Cannocchiale Aristotelico e la poesia del Seicento*, Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
2000b "Poetiche del Barocco", in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Roma: Salerno: 41-70.
- FRUGONI, F.F.
2001 *Il Tribunale della Critica*, a cura di S. Bozzola e A. Sana, Parma: Guanda (Venezia: Bosio, 1687).
- GADAMER, H.-G.
2001a *Verità e metodo*, Milano: Bompiani (1ª ed. Tübingen: Mohr, 1960).
2001b *Verità e metodo 2*, Milano: Bompiani (1ª ed. Tübingen: Mohr, 1986).
- GALILEI, G.
1970 *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Firenze: Le Monnier.

- GARDAIR, J.-M.
1993 "Théorie et art du symbole dans *Il Cannocchiale aristotelico* de Emanuele Tesauero", in *Omaggio a Gianfranco Folena*, II, Padova: Editoriale Programma: 1229-1239.
- GIANNANTONIO, V.
2006 *L'ombra di Narciso*, Lecce: Argo.
- GOMBRICH, E.H.
1948 "Icones Symbolicae. The visual Image in Neo-Platonic Thought", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. 11: 163-192.
- GUARDIANI, F.
1988 "L'idea dell'immagine nella *Galeria* di G.B. Marino", in *Letteratura italiana e arti figurative*, II, a cura di A. Franceschetti, Firenze: Olschki: 647-654.
- LEIBNIZ, G.W.
1890 *Die philosophischen Schriften*, VII, hrsg. C.I. Gerhardt, Berlin: Weidemann.
1903 *Opusculi et fragments inédits*, par L. Couturat, Paris: Alcan.
1967 *Sull'origine radicale delle cose*, in *Scritti filosofici*, I, a cura di D.O. Bianca, Torino: Utet.
1968 *Scritti di logica*, a cura di F. Barone, Bologna: Zanichelli.
- LEPOREO, L.
1993 *Leporeambi*, a cura di V. Boggione, Torino: Res (Bologna: Zenero, 1652).
- LORUSSO, A.M.
2005 "Tra cannocchiali, lenti, riflessi e specchi: la lezione aristotelica nel *Cannocchiale* del Tesauero", in *Metafora e conoscenza*, a cura di A.M. Lorusso, Milano: Bompiani: 213-234.
- LUBRANO, G.
1703 *Prediche quaresimali postume*, Padova: Manfrè.
1982 *Scintille poetiche*, a cura di M. Pieri, Ravenna: Longo (Napoli, Parrino e Muzi, 1690).
- MARINO, G.B.
Ad. Adone, a cura di G. Pozzi, Milano, Mondadori: 1976 (Parigi: Oliviero di Varano, 1623).
Gal. La Galeria, a cura di M. Pieri, Padova, Liviana: 1979 (Venezia: Ciotti, 1620).
Samp. La Sampogna, a cura di V. De Maldé, Parma, Guanda: 1993 (Parigi: Pacard, 1620).
Let. Lettere, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi: 1966.
Epist. Epistolario di G.B. Marino seguito da lettere di altri scrittori del Seicento, II, a cura di A. Borzelli e F. Nicolini, Bari, Laterza: 1912.
- MADDALENA, G.
2006 "Peirce, Proper Names and Nicknames", in *Semiotics and Philosophy in Charles Sanders Peirce*, by R. Fabbrihesi and S. Marietti, Newcastle: Cambridge Scholars Press: 22-34.
- MALATO, E.
1997 *Storia della Letteratura Italiana*, V, Roma: Salerno.
- MALVEZZI, V.
1635 *Discorsi sopra Cornelio Tacito*, Venezia: Ginammi.
- MANZINI, G.B.
2006 *Delle meteore rettoriche*, in *Il buratto ed il punto*, a cura di M. Pieri e D. Varini, Trento: La Finestra (Bologna: Monti, 1652).
- MASCARDI, A.
1994 *Dell'arte istorica*, Modena: Mucchi (riproduce l'edizione Firenze: Le Monnier, 1859).
- MENINNI, F.
2002 *Il ritratto del sonetto e della canzone*, a cura di C. Carminati, Lecce: Argo (Venezia: Bertani, 1678).
- MONCAGATTA, M.
1985 "La parola in movimento. Un'interpretazione del *Cannocchiale aristotelico*", in *Rivista di estetica*, n. 21: 9-28.
- PALLAVICINO, P.S.
1968 *Trattato del bene*, in *Storia del Concilio di Trento ed altri scritti*, a cura di M. Scotti, Torino: Utet (Roma: Corbelletti, 1644).

- 1994 *Trattato dello stile e del dialogo*, a cura di E. Mattioli, Modena: Mucchi (riproduce l'edizione Reggio Emilia: Torreggiani, 1824).
- PASINI, P.
2005 *Trattato de' passaggi dall'una metafora all'altra, et de gl'innesti dell'istesse*, in *La metafora. Il trattato e le rime*, a cura di M.T. Pedretti e L. Salvarani, Trento: La Finestra (Vicenza: Amadio, 1642).
- PASSERINI, P.F.
1659 *Schedarium liberale*, Piacenza: Bazachij.
- PEIRCE, C.S.
CP *Collected Papers*, by C. Hartshorne, P. Weiss, A. Burks, Cambridge: Harvard University Press, 1960-1966.
1978 *Scritti di filosofia*, a cura di W.J. Callaghan e L.M. Leone, Bologna: Cappelli.
1992 *Categorie*, a cura di R. Fabbrihesi Leo, Roma-Bari: Laterza.
- PEREGRINI, M.
1650 *I fonti dell'ingegno ridotti ad arte*, Bologna: Zenero.
1997 *Delle acutezze*, a cura di E. Ardissino, Torino: Res (Genova: Farroni, Pesagni e Barbieri, 1639).
- PETERS, S.N.
1972 "Metaphor and *Maraviglia*: Tradition and innovation in the *Adone* of G.B. Marino", in *Lingua e stile*, n. 7: 321-341.
- PIERI, M.
1976 *Per Marino*, Padova: Liviana.
1995 *Introduzione a Il barocco. Marino e la poesia del Seicento*, Roma: Ipzs.
- POZZI, G.
1953 "Note prelusive allo stile del *Cannocchiale aristotelico*", in *Paragone*, n. 4, 46: 25-39.
1960 *Introduzione a G.B. MARINO, Dicerie sacre e La strage degl'innocenti*, Torino: Einaudi: 13-65.
1971 "Metamorfosi di Adone", in *Strumenti critici*, n. 5: 334-356.
1982 "Les hiéroglyphes de l'*Hypnerotomachia Poliphili*", in *L'emblème à la Renaissance*, par Y. Giraud, Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur: 15-27.
1984 *Poesia per gioco*, Bologna: Il Mulino.
2002 *La parola dipinta*, Milano: Adelphi (1ª ed. 1981).
- PROCTOR, R.E.
1973 "Emanuele Tesauero: A Theory of the Conceit", in *Modern Language Notes*, n. 88, 1: 68-94.
- RAIMONDI, E.
1966 *Anatomie secentesche*, Pisa: Nistri-Lischi.
1991 *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze: Olschki (1ª ed. 1961).
- RICOEUR, P.
2001 *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Milano: Jaca Book (1ª ed. Paris: Seuil, 1975).
2002 "Metafora e immagine", in *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, a cura di R. Messori, Palermo: Centro internazionale di studi di estetica.
- RIGONI, M.A.
1972 "Un dialogo del Tasso: dalla parola al geroglifico", in *Lettere italiane*, n. 24: 30-44.
1977 "L'*Adone* del Marino come poema di emblemi", in *Lettere italiane*, n. 29, 1: 1-16.
1996 *Introduzione a ORAPOLLO, I geroglifici*, Milano: Rizzoli: 3-51.
- RONCHI, R.
2001 *Il pensiero bastardo*, Milano: Marinotti.
- RUSSO, T.
2004 "Metafore come ipocione. La dimensione iconica delle metafore nelle lingue vocali e nelle lingue dei segni", in *Versus*, n. 97, 1: 151-177.
- SALOMONI, G.
1996 *Rime*, a cura di C. Giovannini, Torino: Res (Venezia: Ciotti, 1626).
- SCARPATI, C.
1990 "La metafora al di là del vero e del falso in Emanuele Tesauero", in *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesauero, Pallavicino, Muratori*, Milano: Vita e pensiero: 35-72.

- SENSI, C.
1983 *L'arcimondo" della parola. Saggi su Giacomo Lubrano*, Padova: Liviana.
- SINI, C.
1981 *Passare il segno*, Milano: Il Saggiatore.
- 2004 *L'origine del significato. Filosofia ed etologia*, Milano: Jaca Book.
- SPERA, F.
1999 *Introduzione a Basso* 1999: V-XXI.
- TASSO, T.
1998 *Il Conte ovvero de l'impresie*, in *Dialoghi*, II, a cura di G. Baffetti, Milano: Rizzoli.
- TESAURO, E.
1654 *Il cannocchiale aristotelico*, Torino: Sinibaldo.
- CA *Il cannocchiale aristotelico*, a cura di G. Menardi, Savigliano: Editrice Artistica Piemontese, 2000 (riproduce l'edizione Torino: Zavatta, 1670).
- TORRE, A.
2007 "Vermiglie et aperte serbò. Memoria ed etimologia, metafora e simbolo in un panegirico del Tesauro", in *Lettere italiane*, n. 59, 3: 352-380.
- TRISTAN, M.-F.
2002 *La scène de l'écriture. Essai sur la poésie philosophique du Cavalier Marin*, Paris: Champion.
- VASOLI, C.
1955 "Le imprese del Tesauro", in *Retorica e barocco*, a cura di E. Castelli, Roma: Bocca: 243-249.
- VUILLEUMIER, F.; LAURENS, P.
2000 "De la pratique à la théorie: le *Cannocchiale* lu comme un traité de l'inscription héroïque", in *CA*: 41-57.
- ZANARDI, M.
1980 "La metafora e la sua dinamica di significazione nel *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro", in *Giornale storico della letteratura italiana*, n. 97, 499: 321-368.
- 1985 "Metafora e gioco nel *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro", in *Studi secenteschi*, n. 26: 25-99.